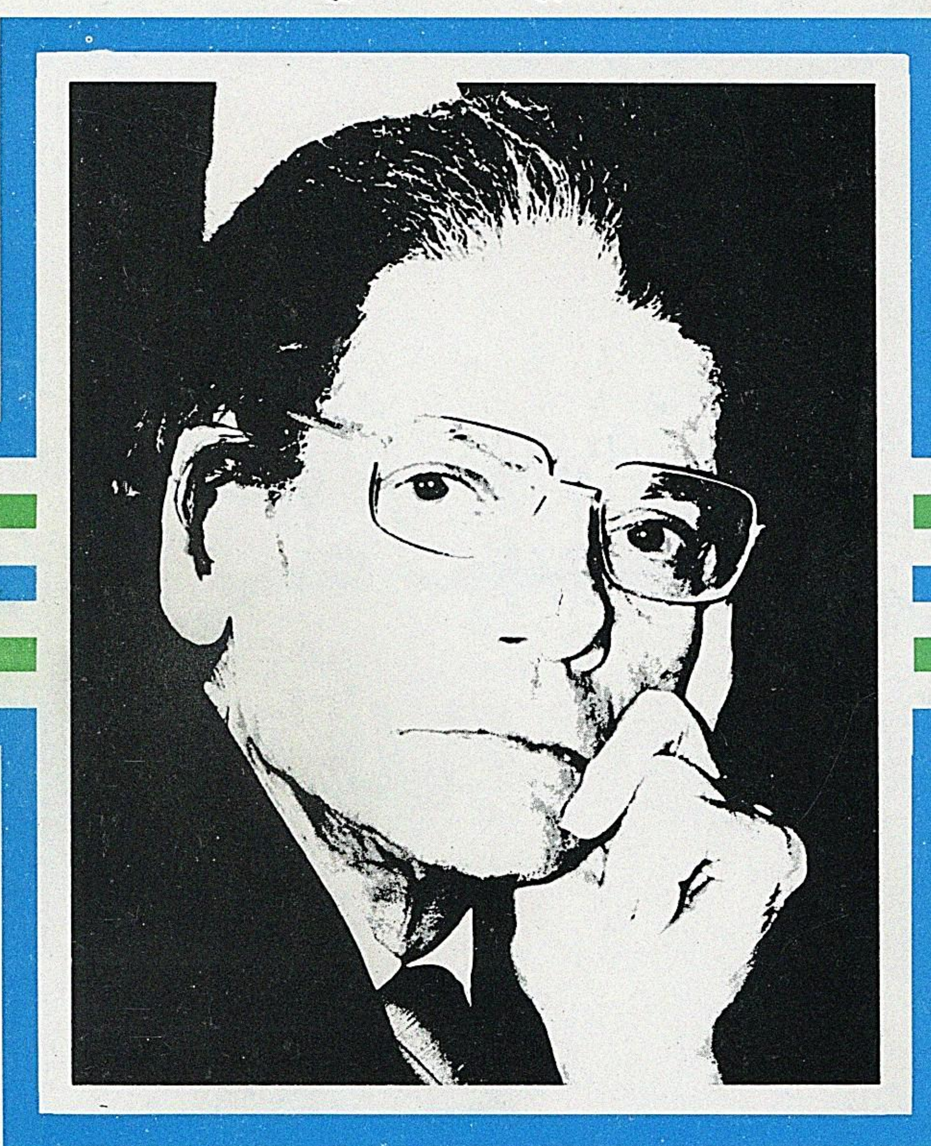
صميم الشريف



السنباطي

وجيل العمالقة



صميم الشريف

السنباطي

وجيل العمالقة



دمشق ــ أوتوستراد المزة
هاتف
٢٤٤١٢٦ ــ ٢٤٣٩٥١ ــ ٢١٣٨٢١
تلكس: ٤١٢٠٥٠
ص.ب: ١٦٠٣٥
العنوان البرقي
طلاسدار
TLASDAR

ريع الدار مخصص
لصالح مدارس أبناء الشهداء في القطر العربي السوري

السنباطي

وجيل العمالقة





الطبعـة الثانيـة
١٩٩٣

مقدمة

جيل العمالقة .. جيل زكريا أحمد ، ومحمد القصبجي ، ومحمد عبد الوهاب ، ورياض السنباطي ، وأم كلثوم ، وأسمهان ، وفريد الأطرش ، غربت شمسه ، ومضى في رحلة العمر ، ولم يبق منه سوى ذكريات فنه الشامخ ، والمسرة التي صنعها للناس.

جيل العمالقة هذا ، الذي أرسى دعائم الغناء العربي في هذا القرن ، والذي ستعيش أجيال وأجيال على الثروات الفنية التي خلفها ، سيظل العلامة البارزة في تراثنا الفني العربي إلى الأبد .

رياض السنباطي ـــ المحور الذي قام عليه هذا الكتاب ـــ والذي غاب في التاسع من أيلول /سبتمبر/ عام ١٩٨١ في زحمة الأحداث ، وغفا إغفاءته الأخيرة ، كان آخر الكلاسيكيين المبدعين . لم تجرفه فوضى التجديد الارتجالي ، ولم يجرِ وراء موجة الصرعات التي قامت على اللاشيء ، واجتاحت إلى حين كل شيء دون أن تعطي ثمراً .. رياض السنباطي هذا

كان يحترم أسلافه الكبار ، ويحترم العلم الذي جاؤوا به ، والعطاء الذي بذلوا ، من أجل الارتفاع بالفن الموسيقي والغنائي ، كان يقول :

ـــ من يستطيع أن يفعل شيئاً بعد « سيد الكل » سيد درويش ؟! .

من احترامه لأسلافه الكبار ، ومن غنى عطاءاتهم ، تدفق إبداعه في كل ضروب الأغنية العربية ، دون أن يخرج على قوالبها الفنية التي حمَّلها كثيراً من الضغط لتفي بحاجات العصر ، بدءاً من الأغنية الشعبية والطقطوقة ، ومروراً بالأغنية الدينية والمونولوج ، وانتهاءً بالقصيدة التي يعتبر سيدها المطلق .

من الصعب حصر أعماله في الأغنية العربية وتعدادها منذ أن مارس التلحين واحترفه في أواخر عشرينيات هذا القرن ، والتي ـــ كما قيل ـــ تربو على ألف عمل غنائي وموسيقي ، وهي على كثرتها ستكون هدفاً من أهداف هذا الكتاب بالاضافة إلى سرد جانب من جوانب حياته وحياة أهل الطرب ، وإلقاء الضوء على فنه الشامخ ، وفن العمالقة الآخرين الذين عاصروه . حتى وقف معهم على قمة الغناء الكلاسيكي ، متميزاً بمدرسته التي لا غنى عنها لأي ملحن يريد لشخصيته الفنية أن تكتمل ، قبل أن يحتل المكانة المرموقة التي يصبو إليها .

على يديه تخلصت الأغنية العربية من ابتذالها ، وعلى يديه ارتفعت بشاعرية قلما سما إليها ملحن عدا « القصبجي ومحمد عبد الوهاب » . وربما كان في لقاء القمتين ـــ القصبجي والسنباطي ـــ في فترة زمنية واحدة ، وتعايشهما في نظرتهما المشتركة لمستقبل الأغنية العربية ، من العوامل التي دفعت إلى ازدهار فن الغناء العربي على أيديهما ، إن في الأغنية الخفيفة والسينمائية ، أو في رومانسيات المونولوج والأغنية الطويلة ، أو في القصيدة التي شمخ بها السنباطي بالذات شموخاً . جعلت الملحنين حتى الكبار منهم يهابون تلحينها خوفاً من عدم الارتقاء بها إلى سفح القمة السنباطية .

السنباطي في هذا الكتاب ، هو حياته التأليفية ، والعملاق الذي دخل محراب العمالقة بقوة فنه وشخصيته ، وهو أيضاً دراسة لأعماله وأعمال العباقرة الآخرين الذين دخلوا محراب عزلته ، دون أن يتمكنوا من شرخها ، منهم : أم كلثوم ، محمد القصبجي ، زكريا أحمد ، محمد عبد الوهاب ، أحمد شوقي ، حافظ إبراهيم ، أحمد رامي ، أحمد فتحي ، مصطفى عبد الرحمن ، فريد الأطرش ، ومطربون ومطربات وشعراء أغنية ، وزجالون ، وكلهم كان لهم نصيب عنده ، وكانت لهم حظوظ في ألحانه ، وكانت له صداقات معهم ، وكان لهم محن ومعارك دارت كلها في صمت من خلال الارتفاع بالأغنية نصاً وأداءً ولحناً .

الكتاب يتحدث أيضاً من خلال السنباطي ، عن دور العمالقة جميعاً في ازدهار الأغنية بدءاً من نزوح السنباطي في أواخر العشرينيات من المنصورة إلى القاهرة ، ومروراً من تلمس طريقه في القاهرة المزدحمة بمئات الملحنين والمطربين والمطربات ، وبزوغ فنه شيئاً فشيئاً ، وانتهاء بنجوميته والإقرار بعبقريته ، وبما قدمه حتى آخر يوم في حياته من أعمال لا نستثني منها الغض والعادي أو الرائع الخلاق .

والكتاب بعد هذا ، قسم إلى أجزاء ، احتلت فيه الشكوك التي دارت حول عمره الحقيقي وولادته وانتقاله من مسقط رأسه في فارسكور إلى المنصورة الجزء الأول ، وشغل نزوحه إلى القاهرة وسني أواخر العشرينيات الجزء الثاني ، بينما خصصت الأجزاء الأخرى لعقود السنين كمراحل ومحطات لمشواره الفني ، فاختصت الثلاثينيات بجزء والأربعينيات بجزء آخر ، وهكذا حتى يحط رحاله عند مستهل الثمانينات التي أظلمت فيها القاهرة ومصر ودنيا العرب عندما خبا وانطفأ النور في عيني ذلك العملاق الذي ملأ الدنيا وشغل الناس بألحانه طوال نصف قرن ونيف من الزمن .

صميم الشريف

الجزء الأول

مرحلة العشرينيات

السنباطي ونزوحه إلى المنصورة ثم إلى القاهرة

نسب السنباطي ــ كفر سنباط ــ تاريخ ولادة رياض السنباطي ــ من فارسكو إلى المنصورة ــ الأسطة حسن والأستاذ شعبان ــ بلبل المنصورة ــ نزوح رياض السنباطي إلى القاهرة ــ معهد الموسيقا العربية ــ لقاء السنباطي بمدحت عاصم ــ ألحان السنباطي البكر .

نسب السنباطي

شهدت بلدة «فارسكور» وهي قرية صغيرة هادئة تقع جنوبي غربي «دمياط» حدثاً هاماً في أوائل هذا القرن، هو ولادة الموسيقار الراحل «رياض السنباطي» وقبل أن نوغل في مسيرة هذا الفنان الكبير وأعماله، أحب أن أقف عند نسبه وتاريخ ولادته التي اختلف في تحديدها.

كفر سنباط

تعود نسبة اسم «السنباطي» إلى «سنباط»[1]، أو كفر سنباط، وهو كفر عجيب ليس كغيره من الكفور المتناثرة على أطراف القرى في الريف المصري.. إنه كفران ــ مثنى كفر ــ كفر الغرباء، وكفر الغجر، ومن كفر الغجر كانت تخرج الغوازي إلى كل مكان، وعندما كُنَّ يُسألن: من أين أنتن؟! كن يجبن: من سنباط..!

إلى سنباط هذه، يرجع نسب رياض السنباطي، أما لماذا، وكيف كانت ولادته في فارسكور، فتقول الروايات إن جده لأبيه، نزح إلى هذه القرية واستقر فيها، بعد أن طابت له أسباب العيش. وكانت «فارسكور» تفتقر إلى من يملكون صوتاً جميلاً لإحياء حفلات المولد النبوي الشريف والأفراح الأخرى، كما كانت القرى المجاورة تجلب المنشدين من المنصورة، أو من «البندر» الحواضر الكبيرة، كي تملأ الفراغ الذي تشكو منه في مثل هذه المناسبات.

---

(١) راجع كتاب أم كلثوم وعصر من الفن ص ٩٤، تأليف د. نعمات أحمد فؤاد.



رياض السنباطي

كان الشيخ محمد السنباطي والد رياض وفريد، هو أول من أحيا الموالد في هذا الضرب من الفن، وقد أورث ولديه العلوم التي يعرف، فنبغ فيها رياض من دون فريد..

تاريخ ولادة رياض السنباطي

تقول مجلة «آخر ساعة» إن رياض السنباطي، ولد في فارسكور في العام ١٩٠٦، وتقول «روز اليوسف» ومجلة «المجلة» إنه ولد في العام ١٩٠٨، بينما لم تتفق أكثر الصحف والمجلات العربية على تحديد تاريخ ولادته تماماً، وإن أجمعت في معظمها على التاريخين المذكورين، دون أن تأخذ، بما ذكره السنباطي نفسه عندما حدد تاريخ ولادته بقوله:

ولدت في الثلاثين من مارس /آذار/ عام ١٩١١ ببلدة فارسكور.

ويقول «للنهار العربي والدولي»[٢]:

«... أنا أعيش في القاهرة منذ خمسين سنة، وعمري اليوم ثلاث وسبعون عاماً ...».

وعلى الرغم من تباين تاريخ الولادة الذي حدده صاحب السيرة، بالنسبة لولادته في العام ١٩١١، ثم بما رواه «للنهار العربي والدولي» الذي يجعل تاريخ ولادته في العام ١٩٠٧، فإن شكاً كبيراً يطرح نفسه حول تاريخ ولادته الحقيقي. وهذا الشك لا يأتي عفواً، وإنما من رياض السنباطي بالذات، الذي قال أيضاً إن لقاءه الأول مع أم كلثوم تم قبل لقائه بها بخمسة عشر عاماً. فإذا كان اللقاء الثاني قد تم كما تثبته أغنية «على بلدي المحبوب وديني» في العام ١٩٣٥، وهو تاريخ لا يقبل الجدل، فإن اللقاء الأول قد تم وعمر السنباطي على أساس ولادته في العام ١٩١١ لا يزيد عن التسع سنوات، وهو أمر غير معقول. وإذا أخذنا بالتاريخ الثاني الذي يقول به، لوجدنا عمره أحد عشر عاماً، وهو أيضاً أمر غير مقبول. وإذا نحن اعتبرنا التاريخين اللذين أجمعت عليهما الصحافة العربية، فإننا نجد أن عمر السنباطي كان عند لقائه الأول بأم كلثوم عشر سنوات، بالنسبة للتاريخ الأول، ومقبول نوعاً ما بالنسبة للتاريخ الثاني. وقد تكون الفترة الزمنية التي حددها السنباطي بخمسة عشر عاماً بين اللقاءين مبالغاً فيها بعض الشيء.

وإذا نحن تقصينا الحقيقة لوجدنا الأستاذ شفيق نعمة يقول في مجلة «الشبكة»: إن

---

(٢) راجع مجلة النهار العربي والدولي ـ العدد ١٥٨ أيار /مايو/ ـ ١٩٨٠.

السنباطي كان في الثلاثين من عمره عندما تم اللقاء الثاني بينه وبين أم كلثوم، ولوجدنا أن مجلة «روز اليوسف» تحدد هذا اللقاء في العام ١٩٣٢. فإذا كان ما أورده الأستاذ «نعمة» صحيحاً، فهذا يعني أن تاريخ ولادة السنباطي يقع في العام ١٩٠٢، وهو أمرٌ مشكوك فيه أيضاً، لأن وثائق معهد الموسيقا العربية في القاهرة، تثبت بما لا يقبل الجدل أن السنباطي التحق بالمعهد المذكور كطالب ومدرس في العام ١٩٣٠، فلا يعقل والحالة هذه أن يكون طالباً في المعهد المذكور، وهو على أبواب الثلاثين من سني حياته.

وإذا عدنا لقول السنباطي المذكور آنفاً، والذي صرح به في العام ١٩٨٠ «للنهار العربي والدولي»:

«أنا أعيش في القاهرة منذ خمسين عاماً وعمري اليوم ثلاثة وسبعون عاماً» لاكتشفنا أن السنباطي كان في الثالثة والعشرين من عمره عندما قطن القاهرة بصورة نهائية.

وإذا عدنا إلى اللقاء الأول الذي تم بينه وبين أم كلثوم في محطة «قرين غربية» لوجدنا، كما يقول الأستاذ «نعمة»: مع السنباطي فرقته المكونة من العازفين، ومع أم كلثوم وأبيها بطانتهما من «الرديدة» وأن الشيخ السنباطي قال لابنه رياض:

«هذه يا رياض أم كلثوم التي نسمع عنها الآن، وعن شهرتها الكبيرة».

وعند ذاك تقدم منها رياض مسلّماً، وترافقا في القطار حتى مدينة المنصورة، فودعها مع أبيه، بينما تابعت هي رحلتها إلى بلدتها «طماي الزهايرة».

والذين كتبوا عن هذه الواقعة، أسندوا الفرقة للسنباطي دون تحديد ما إذا كانت لرياض أم لأبيه، ولما كان الشيخ محمد السنباطي آنذاك، أحد أعلام الغناء والتلحين في المنصورة، ومن المطربين الأوائل، الذين استبدلوا «بطانة الرديدة» بالعازفين، فمن الطبيعي أن يكون رياض مطرباً وعازفاً على العود في فرقة أبيه، وليس كما قيل وكتب من أن الفرقة الموسيقية كانت له. كذلك فإن حديث الشيخ السنباطي عن شهرة أم كلثوم آنذاك، يسمح باعتبار أوائل العشرينيات التاريخ الذي تم فيه هذا اللقاء، وهو يتفق مع ولادة السنباطي التي حددتها «روز اليوسف» بالعام ١٩٠٨، كما يتفق مع عامي ١٩٢٢ و١٩٢٣، وهو التاريخ الذي بلغ فيه رياض السنباطي الرابعة عشرة، أو الخامسة عشرة من عمره...

وفي الحديث الذي أجراه الأستاذ سمير نصري[٣] مع رياض السنباطي يقول هذا الأخير عن لقائه الأول بأم كلثوم ما يلي:

«... في هذا الوقت، كان عمري اثني عشر عاماً أو ثلاثة عشر عاماً... كنت لا أزال صغيراً، لا أدرك.. كان صوتي فيه بريق ولمعة جميلة جداً، وكان والدي يأخذني معه إلى الأفراح، وكنت أغني معه.. يقول وصلة، وأنا وصلة، حتى الفجر.. فاشتهرت شهرة جميلة في الضواحي ــ يقصد ضواحي المنصورة ــ وفي هذا المكان بالذات كان أول لقاء لي مع أم كلثوم.. كان في محطة اسمها محطة «قرين» بلد «البدراوي باشا عاشور» هذا الرجل الذي كان يملك خمسة وأربعين ألف فدان.. تصور.. يملك خمسة وأربعين ألف فدان..! في هذه البلدة التقيت أم كلثوم.. كانت عائدة من فرح أنشدت فيه المولد النبوي.. كانت تقرأ المولد لابسة العقال... وأنا راجع من فرح، فتقابلنا ونحن ننتظر القطار، وكنا طفلين، لكنها كانت تكبرني بخمس أو ست سنوات، كانت وقتها في السادسة عشرة أو السابعة عشرة.. وبزغ اسم أم كلثوم، واسمها أصبح يتردد على كل لسان، لدرجة أني شعرت بالغيرة. كيف أم كلثوم هذه تلمع، وأنا...».

لقد حدد السنباطي جازماً أنه كان في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة من عمره، عندما التقاها لأول مرة، فإذا كان لقاؤه الثاني قد تم في العام ١٩٣٢، فهذا يعني أن اللقاء الأول تم في العام ١٩١٧، وإذا أخذنا بما قاله عن عمره آنذاك فيكون تاريخ ولادته على هذا الأساس في العام ١٩٠٥، ولما كانت أغنية «على بلدي المحبوب» التي لحنها ظهرت في العام ١٩٣٥، وبعض النقاد يرجحون العام ١٩٣٤، فهذا يعني أن اللقاء الثاني تم في أحد هذين العامين، وبالتالي يكون تاريخ ولادة السنباطي في العام ١٩٠٨ أو في العام ١٩٠٩.

إذا نحن ناقشنا بعد هذا قول السنباطي حول الفترة الزمنية بين اللقاءين، لوجدنا أن هذا القول الذي أدلى به بعد وفاة أم كلثوم فيه الشيء الكثير من المغالاة. لأن محاولة استرجاع الذكريات الخاصة في سن متأخرة، تكون باهتة، وتلعب فيها حسابات الخطأ والصواب بالنسبة لمشكلة تراكم الزمان بما فيه من وقائع وأحداث، ومن هنا فإن تحديد السنباطي للفترة الزمنية بين اللقاءين بخمسة عشر عاماً لا يؤخذ به كثيراً، إذ تلعب العفوية دورها في الإجابة، فتنطلق على عواهنها، دون تحديد مسبق، اللهم إلا إذا كان متأكداً من ذلك، وعند ذاك

(٣) راجع النهار العربي والدولي ــ العدد ١٠٨ أيار / مايو / ــ ١٩٨٠.

يكون من مواليد العام ١٩٠٢ . وأغلب الظن أن السنباطي شط به الخيال عندما سئل في ذلك ، لتراكم السنين والذكريات بعضها فوق بعض ، فجعل السنوات التسع أو العشر ، القائمة بين اللقاءين والتي تؤكد ولادته في العام ١٩٠٨ أو ١٩٠٩ خمسة عشر عاماً . ومن الواضح أن هذا التاريخ يتناسب مع تاريخ اللقاء الأول ، وهو العام ١٩٢١ ، أو العام ١٩٢٢ اللذين يتناسبان بدورهما مع عمر السنباطي ، كعازف ومطرب من جهة ، ومع نزوح أم كلثوم النهائي إلى القاهرة ، وبدء حفلاتها الغنائية في العام ١٩٢٤ . ومهما حاولنا سبر الحقيقة فلن نصل إليها على الإطلاق ، وطالما قال السنباطي نفسه إنه ولد في الثلاثين من آذار عام ١٩١١ ، وهو الإنسان الفنان الذي اشتهر بأخلاقياته ، وظل صادقاً مع نفسه ، حتى اخترمته يد المنون ، فلماذا لا نصدقه فيما ذهب إليه؟ ونحاول أن نجد له ميلاداً جديداً ، من وراء المفارقات والذكريات والكتّاب الذين كتبوا عنه ما كتبوا ، وأنا منهم .!

من فارسكور إلى المنصورة

كان فرح الشيخ محمد السنباطي بولادة ابنه رياض كبيراً ، حتى إنه أحيا مولداً ، دعا إليه جلّ أهل قرية « فاسكور » تلا بصوته الرخيم قصة المولد النبوي الشريف ، وأنشد العديد من المدائح النبوية .

والشيخ محمد السنباطي ، كما يذكر عارفوه ومعاصروه ، كان عازفاً على العود ومطرباً يتكسب من الغناء في الموالد والأفراح والمناسبات الدينية ، ويحفظ ثروة كبيرة من الألحان والأناشيد الصوفية ، والموشحات والأدوار ، وصديقاً للمطرب عبد الحي حلمي ، والشيخ علي القصبجي[٤] والشيخ السيد صفتي وكان يلتقيهم ، ويجتمع إليهم ، ويسهر معهم ، كلما دفعه الحنين إلى زيارة القاهرة .

لم يستقر الشيخ محمد السنباطي طويلاً في بلدة « فارسكور » لأن أعباء الأسرة كانت أكبر من دخله المتواضع الذي كان يجنيه من قراءة القصة النبوية الشريفة في الموالد والأفراح ، أو من الغناء والعزف في فارسكور والقرى المجاورة لها . لذا فكر بالهجرة منها والنزوح إلى القاهرة . غير أنه أقلع عن ذلك في آخر لحظة ، عندما أدرك أنه لن يستطيع شيئاً أمام دهاقنة الغناء والتلحين ، الذين يسيطرون بفنهم على كل شيء فيها . وكان صيته كعازف مجيد على

(٤) الشيخ علي القصبجي والد الموسيقار الراحل الكبير محمد القصبجي .

العود، وكمطرب يملك صوتاً جيداً، قد ملأ أسماع المنصورة التي سبق له وأحيا فيها عدداً من الحفلات، كما أن ميل الناس فيها إلى عزفه، والإقبال على غنائه، والاستماع إلى فنه المتقن قد ملأه حباً بالمنصورة، فحزم أمره، وقرر النزوح بأسرته إليها، وكله أمل في مستقبل مشرق باسم.

الأسطه حسن والأستاذ شعبان

اشتهرت «المنصورة» منذ القديم بكرمها وجمالها، وجمال نسائها، وبحبها للفنانين، وأهل الطرب، وما تزال المنصورة حتى اليوم تتمتع بشهرة واسعة في هذا المضمار، حتى قيل إن مشاهير الفنانين الذين تبوُّوا مكانة مرموقة على المدى هم من المنصورة، أو مروا فيها، ونهلوا منها، وهم في طريقهم إلى المجد.

استقر الشيخ محمد السنباطي في المنصورة والحرب العالمية الأولى على وشك أن تضع أوزارها، وكان «رياض» قد بلغ الثامنة من عمره عندما ألحقه أبوه بمدرسة الحي الابتدائية التي كان لا يشغله عنها في ذهابه وإيابه منها سوى ذلك النجار المعروف باسم «الأسطه حسن» الذي تقع دكانه في طريق المدرسة، والذي دأب على الطنطنة بعوده، أكثر من الاشتغال بمهنته. فيقف منصتاً لعزفه مدهوشاً بعض الوقت، ثم يقفل عائداً إلى البيت ليجرب ما استمع إليه على عود أبيه، وحين بلغ التاسعة من عمره، كان ما تعلمه من الأسطه حسن، حافزاً للسعي وراء مزيد من المعرفة، وكانت صداقته للأسطه حسن التي بدأت بالنظر والاستماع قد أخذت تتوطد يوماً بعد يوم، حتى إنه صار يهرب من المدرسة ليتعلم منه ما يعرف.. إن ذكرى هذا النجار ظلت ماثلة في خيال «رياض» حتى آخر أيام حياته، وكان يذكره بالحسنى، دون أن ينسى الإشارة إلى عزفه السيىء والركيك.

وفي حديث صحفي أجراه معه لمجلة «أهل الفن» الأستاذ «يوسف شهدي»[٥] عام ١٩٥٤ يروي رياض السنباطي هذه الحادثة فيقول:

«في سن الثامنة، رحلت مع والدي من «فارسكور» إلى «المنصورة»، وحدث لي ما يحدث دائماً لكل هاوٍ للفن... كنت أهرب من المدرسة إلى دكان نجار من هواة العزف

(٥) مجلة ــ أهل الفن ــ العدد الخامس، تاريخ التاسع من أيار | مايو ١٩٥٤ «رياض السنباطي يصنع سيمفونية البعث» حوار يوسف شهدي.

على العود.. وهكذا تلقيت دروسي الأولى في الفن على يد «الأسطه حسن» في ركن من الورشة، وفي وسط الضجيج، وفي بيئة كادحة.. وكان والدي موسيقياً محترفاً، برع في العزف على العود، ويعتبر من البارزين في علوم الموسيقا الشرقية القديمة....

وعلى الرغم من مشاغل الأب الشيخ بالحفلات، كان يجد لديه متسعاً من الوقت للأهتمام بأسرته، وخاصة برياض، الذي لفت انتباهه أكثر من مرة شغفه بالعود، ومحاولاته المبتسرة في أداء بعض الألحان الشائعة، فأولاه بعض العناية، واشترط عليه حفظ القرآن الكريم، والقصائد الدينية، والمدائح النبوية، ليعطيه دورساً جادة في تعلم العزف على العود.

وهكذا أخذت دروس الشيخ لابنه تتخذ طابعاً جدياً في أعقاب كل سورة يحفظها، أو قصيدة يرددها غيباً، وكان التفوق في المدرسة والنجاح المستمر من الشروط الأساسية التي فرضها ذلك الشيخ الواعي على أسرته، والذي أورث ابنه ذلك، حتى عرف به، واشتهر فيه. ولكن أنى لرياض أن ينجح في المدرسة والموسيقا تشغل كل مشاعره وأحاسيسه؟!

كانت تدريبات الشيخ محمد السنباطي مع فرقته وبطانته «من الرديدة» تتم في البيت. وكانت هذه تتيح لرياض إشباع نهمه الموسيقي، فكان يتلقف كل شيء، ويحفظ كل شيء، دون أن يدرك بأن ما يحفظه من موشحات وأدوار ومدائح وأغان شائعة هي المفاتيح التي ستقوده إلى المجد الذي كان لا يفكر فيه قدر تفكيره في أن يغدو ذات يوم مطرب المنصورة الوحيد.

في هذا الجو الموسيقي البحت، كانت موهبته تتنامى، لتقف أمامها علوم الأب عاجزة.. لقد حفظ أجزاء من القرآن الكريم بقراءاته السبع، وأتقن أصول التجويد، والتهم كل معلومات أبيه الموسيقية، وهو ما زال بعدُ في العاشرة من عمره. وأدرك الأب الشيخ أن عليه أن يرعى موهبة ابنه الذي يطلب المزيد، رعاية خاصة. فأخذ يلقنه الموشحات والأدوار القديمة الشهيرة لمحمد عثمان، وعبده الحامولي، والقباني، والشيخ المسلوب. ثم عهد به إلى مدرس معروف ليدرسه العزف على العود، وهو الأستاذ «محمد شعبان» الذي يعمل مدرساً للموسيقا في مدارس المنصورة الإعدادية. ولكن.. هل استطاع رياض أن يوفق بين المدرسة وكل هذه الأمور..؟! يقول رياض السنباطي[٦]!

---

(٦) المصدر السابق.

في سن العاشرة أصبت بمرض في عيني حار الطبيب المعالج في تشخيصه، وأخيراً اكتشف، أنه مرض عصبي لا علاج له. إلاّ التجول في البلاد.. وهكذا قُدِّر لي أن أترك المدرسة وأن أصحب والدي في رحلاته إلى الأقاليم.. وبعد إلحاح قبل والدي أن أغني في بعض الحفلات، وأذكر أنني بدأت بأغنية كانت مشهورة في ذلك العهد، مطلعها «ناح الحمام والقمَّري على الغصون» ثم ثنيت بأغنية لداود حسني مطلعها «أنا أعشق في زماني».

ويتابع رياض السنباطي فيقول:

«وشهدت المنصورة فرقة موسيقية يتوسطها طفل صغير، ثم أخذت هذه الفرقة في التجوال من قرية إلى قرية، لتحيي الحفلات والأفراح في بيوت الأعيان، مرة نظير أجر ضئيل متواضع، ومرات في سبيل الفن. وفي هذه الفترة عهد بي أبي إلى الأستاذ «محمد شعبان»، كي أتلقى على يديه أصول العزف والغناء».

كانت فرحة «رياض السنباطي» إذن بهجر المدرسة نهائياً أكبر من فرحته بموافقة أبيه، فقد استطاع أخيراً أن ينصرف بكلتيه إلى الموسيقا والغناء اللذين يملكان عليه كل مشاعره وأحاسيسه، وسيلازم منذ الآن أباه في حِلَّه ترحاله.

وفي تلك الفترة من حياته أراد «رياض» أن يخفف عبء المصاريف عن أبيه فعمل صانعاً، أو كما يقول رياض السنباطي نفسه: ـــ صبي منجد ـــ في محاولة منه للاعتماد على نفسه في تسديد أجور أستاذه، لأن إيرادات الحفلات الضئيلة كانت لا تكفي لسد رمق الأسرة ومتطلباتها الضرورية. ولكن أباه الذي هزّه هذا الأمر، وبّخ ابنه وردَّه إليه، واستمر كعادته في تسديد نفقات المدرس «شعبان» الذي يدين له «رياض» بتلك المهارة في العزف على العود.

اكتشف الأب الشيخ صوت ابنه الرقيق الدافىء في الحفلات التي كان يشاركه الغناء فيها، ولما كان الأب قد عانى من ظروف مهنته الشيء الكثير، فقد أراد لأولاده مهناً أخرى غير الموسيقا. كان يريد لهم أن يستمروا في الدراسة، ويحلم أن يصبحوا ذات يوم من أصحاب الشأن في وظائف الدولة، وأن يفخر بهم في مجالسه بين أصدقائه ومعارفه. وعندما هم بإعادة «رياض» إلى المدرسة، استعان هذا مع أخيه «فريد السنباطي» الذي أصبح فيما بعد عازفاً على القانون، بأمهما على الأب الشيخ، فاستطاعوا جميعاً أن يقنعوه بالعمل معه، فاستسلم

على مضض ورضخ، فرياض أصبح عازفاً ومغنياً على الرغم من صغر سنه، «وفريد»[٧] سيغدو هو الآخر عازفاً بارعاً على القانون، فماذا لو استعان برياض على الأقل في أداء ألحانه، وفي اعتماده عليه، أكثر مما يعتمد عليه الآن في الحفلات التي يحييها؟! ثم ماذا لو عبّد الطريق أمام رياض وقدمه لأهالي المنصورة كمطرب ناشيء؟! إن صوته الجميل وحسه المرهف وعزفه الجيد، كل هذا قمين بنجاحه. وهكذا عزم الشيخ الأب أن يفسح الطريق، ويتنحى شيئاً فشيئاً أمام الموهبة الجديدة لتتألق في سماء المنصورة..

اكتملت ثقافة رياض السنباطي الموسيقية التقليدية بفضل أبيه الذي علمه ما يعرف من فنون الأولين والمعاصرين، وبفضل محمد شعبان الذي لقنه أسرار العود والغناء، حتى غدا عازفاً بارعاً متميزاً، له خصائصه وشخصيته، ومطرب ينتظر مستقبلاً سعيداً..

بــلبــل المنصـــورة

عندما استقر الشيخ محمد السنباطي في «المنصورة» أقلع نهائياً عن إحياء الموالد، وكون فرقة موسيقية صغيرة، كان هو عمادها بالذات، وانصرف من خلالها إلى التلحين والغناء، حتى غدا أشهر مطرب وملحن فيها. وكان يلبي حفلات الأفراح الخاصة والعامة، إن في المنصورة أو في ضواحيها، لقاء أجر معلوم، فيغني بعضاً من ألحانه، إلى جانب ألحان المشاهير من معاصريه. غير أن إصراره على البقاء في المنصورة قصر شهرته عليها، وعلى ما جاورها من حواضر الريف المصري، وبرغم هذا كان معروفاً في القاهرة والاسكندرية معرفة تامة، لشيوع بعض ألحانه وتقديمها من قبل بعض المشتغلين في الموسيقا والغناء من أصدقائه.

كان الشيخ محمد السنباطي في أوج مجده في «المنصورة» عندما قدّم ابنه رياض ليغني بعده في إحدى الحفلات. وكانت دهشة المستمعين الذي أمُّوا الحفل كبيرة، فهم لم يتوقعوا من الفتى «رياض» أن يغني بصوته الرقيق الهادىء أعمالاً لداود حسني ومحمد عثمان. ويتحدث رياض السنباطي عن تلك الأيام السعيدة فيقول:

«.. في ذاك الوقت كان عمري اثني عشر عاماً أو ثلاثة عشر عاماً.. كنت لا أزال صغيراً.. لا أدرك. كنت أغني مع أبي حتى الفجر.. نغني من تلحين محمد عثمان، وداود

---

(٧) فريد السنباطي، زار القطر العربي السوري واستضافه الكاتب الكبير د. عبد السلام العجيلي، ــ في الرقة ــ عنده بعض الألحان.

حسني ، وإبراهيم القباني ، والجماعة دول ، فاشتهرت شهرة كبيرة في الضواحي وفي المنصورة ، حتى لقبوني ببلبل المنصورة.. ومن الأغاني التي كنت أغني «ناح الحمام والقمري على الغصون» وأغنية لداود حسني «أنا أعشق في زماني»، مع موشحات كثيرة علمني إياها والدي رحمّه الله، أذكر منها موشح[٨] :

قد حركت أيـــدي الــنسيم   تلك الـــغصون الميــــاسي
فانهض وبـــادر يا نديم   إلى ريـــاض السنـــدسي

هكذا أخذ رياض السنباطي الذي دأب على غناء ألحان أبيه وغير أبيه من المشاهير، يشق طريقه إلى الناس، من خلال الحفلات الكثيرة التي يدعى لإحيائها، إن في المنصورة، أو في القرى المحيطة بها، أو الأخرى البعيدة التي تقع على خط سكة الحديد.

كانت تلك السنوات من أسعد أيام صباه، كان يهزه التصفيق الطويل والهتاف الملح، لاستعادة العزف والغناء... كان ساحراً في العزف، وشاعراً في الغناء، غير أن أحلامه ما كانت تستطيع المنصورة ونواحيها وحواضرها استيعابها.. كانت أحلامه تتجه دوماً إلى القاهرة، التي يتربع على عرش الطرب فيها أعلام لا يستطيع مقارعتهم... لقد أطلق عليه الناس في المنصورة، اسم «بلبل المنصورة» فلماذا لا يغرد هذا البلبل في القاهرة؟.. بل لماذا توقف فجأة عن الغناء، بعد أن حزم أمره على الانتقال إلى القاهرة؟!.

يقول رياض السنباطي في حواره مع الأستاذ يوسف شهدي حول ذلك ما يلي[٩] :

«ثم مرضت مرة ثانية.. وكان المرض في هذه المرة هو «التيفوئيد».. وما أدراك ما مرض التيفوئيد بعد اختراع الأدوية الحديثة؟! وطال المرض طبعاً، واشتدت الحمى، ثم شاء ربك أن ينعم علي بالشفاء. ولكني ما كدت أسترد صحتي، حتى فاجأت أهلي مفاجأة أذهلتهم، إذ قررت عدم العودة إلى الغناء، لأني شعرت بأن المرض أفقد صوتي كثيراً من طراوته ونعومته.. نعم، إلى هذا الحد أوصلني مرضي بالتيفوئيد...

(٨) هذا الموشح من ألحان الشيخ زكريا أحمد...
(٩) المصدر السابق.

نزوح رياض السنباطي إلى القاهرة

كانت بداية النزوح إلى القاهرة، تلك الرحلات القصيرة التي تعرَّف فيها أهلَ الفن بواسطة أبيه، والمسارح التي شاهد فيها «منيرة المهدية» تمثل وتغني، و«فتحية أحمد» تملأ دنيا الناس طرباً، و«نادرة الشامية» تهز الناس بجمالها وصوتها، وصالح عبد الحي العريق بفنون الطرب، وعبد اللطيف البنا الذي كان سيد الغناء والأصوات.. لقد أدرك أن مكانه بين هؤلاء، وليس في المنصورة. وهكذا قرر بينه وبين نفسه الهجرة إلى القاهرة، في أول فرصة مناسبة. وكان عليه أن ينتظر عامين قبل أن تسنح له الفرصة. ففي العام ١٩٣٠ أعلن معهد الموسيقا العربية في القاهرة عن مسابقة للغناء، تتيح للفائز فيها أن يدرس الموسيقا وأصول الغناء على نفقة المعهد، وكان رياض آنذاك في الثالثة والعشرين من عمره، فتقدم مع المتقدمين، وفاز بالجائزة الأولى، بعد أن أذهل اللجنة الفاحصة بعزفه وغنائه، وعلى أثر هذا الفوز، ونتيجة للاختبار الشديد الذي تعرض له عزف «رياض» على العود، قرر مجلس إدارة المعهد قبول رياض السنباطي طالباً في المعهد بقسم الغناء، ومدرساً لآلة العود لطلاب السنة الأولى.

معهد الموسيقا العربية

يقول رياض السنباطي[١٠]:

«جئت إلى القاهرة، وتقدمت إلى امتحان معهد الموسيقا العربية، وخرجت أنتظر النتيجة.. ثم كانت المفاجأة، إنني لم أنجح كتلميذ، بل قبلتني اللجنة كأستاذ للعود في المعهد...».

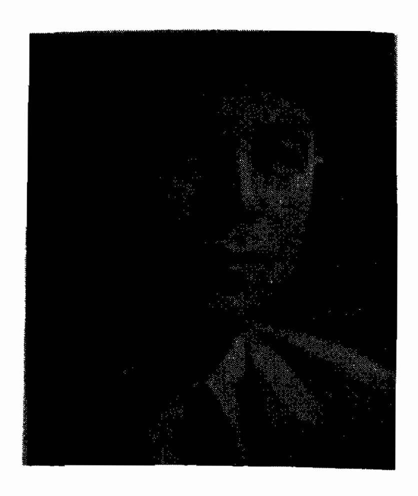
كانت النتيجة، أكثر مما يحلم به، فالمعهد لن يكتفي بتغطية نفقات دراسته فحسب، بل وسيعطيه راتباً لقاء تدريس العود، سيسد به، دون شك، جانباً كبيراً من نفقات إقامته في القاهرة، التي تتطلب مصاريف خاصة، لا طاقة له بها، وكان تأثير الأستاذ «حسن أنور»[١١] الذي أعجب بعزف «رياض» وغنائه عاملاً كبيراً في اتخاذ قرار تعيينه أستاذاً لآلة العود في المعهد المذكور.

---

(١٠) المرجع السابق.

(١١) حسن أنور ـــ موسيقي وشاعر، نظم لمحمد عبد الوهاب دور «أحب أشوفك كل يوم».

لقاء السنباطي بمدحت عاصم



مدحت عاصم

اهتم رياض السنباطي خلال دراسته في معهد الموسيقا العربية بالتدوين الموسيقي اهتماماً كبيراً. حتى إن الفنان السوري المعروف جميل عويس الذي كان مدرساً للتدوين، ومعلماً لآلة الكمان قال عندما أعياه التهام رياض لهذا الضرب من العلم الموسيقي:

لم يبق عندي ما أعلمه لهذا الشاب.!

أما الفنان الأديب «حسن أنور» فقد اضطر ــ وهو المشرف على فرقة الموشحات ــ بعد أشهر من انتساب رياض، أن يسند إليه قيادة فرقة الموشحات بعد أن اكتشف معرفته الواسعة لعشرات الموشحات، واتقانه المطلق لمختلف ضروبها وأوزانها، إضافة لفن الدور الهام والأساسي في الحفلات الغنائية.

ويقول رياض السنباطي عن سبب إسناد أمور هذه الفرقة إليه ما يلي:

«.. إن الموسيقي الذي علمني فن الموشحات والأدوار، وجعلني أحتل هذه المكانة في المعهد بسرعة هو المرحوم والدي، وأما الأستاذ «حسن أنور» فأدين له بالفضل، لأنه عرف كيف يجعلني أستفيد من المعلومات التي أعرفها وأضعها في الموضع الصحيح».

ولكن هل كانت انطلاقة رياض الفنية في القاهرة من المعهد الذي انتسب إليه، وأصبح فيه خلال فترة قصيرة مدرساً بارزاً؟! الجواب على هذا نجده عند الموسيقار الكبير «مدحت عاصم» الذي قال عندما سئل عن بدايات معرفته بالسنباطي ما يلي:

«.. جاء السنباطي إلى القاهرة في نهاية العشرينيات، وتعرفت عليه في الطريق.. كان بصحبته المطرب «محمد صادق» ودفعني الفضول لأن أشترك معهما في الحديث، فقد كان حديثهما عن الموسيقا، لذا اعتبرت نفسي طرفاً في الحديث، وطال بنا الحديث، وامتد حتى انتقلنا إلى بيت السنباطي، وكان الوقت بعد العشاء، وظللنا تلك الليلة ننهل من عزفه حتى الصباح. وبعد يومين اتصلت بالمسؤول عن شركة أسطوانات «أوديون» وهو يهودي مصري يدعى «ليتو باروخ» وطلبت إليه الاتفاق مع فنان موهوب على تلحين عدد من الأغنيات لعدد من المطربين والمطربات فقبل، واتصل به، واتفق معه على تلحين عدد من الأغنيات لكل من: نجاة علي، أحمد عبد القادر، محمد صادق، وعبد الغني السيد.

إن «ليتو باروخ» لم يأخذ برأي «مدحت عاصم» إلاّ بعد أن استمع للسنباطي بنفسه، وهو يغني من شعر «علي محمود طه» قصيدة «يا مشرق البسمات أضيء ظلام حياتي».


عبد الغني السيد

تقول السيدة «حورية المانسترلي» ابنة «حسين المانسترلي» مدير شركة بيضافون للأسطوانات ما يلي:

«أول لحن سجّله السنباطي بصوته عند قدومه للقاهرة. كان لشركة بيضافون، في موسم الحج، وهو أغنية «أيمتى نعود يا نبي» بالإضافة إلى عدة أغنيات، لقاء أجر قدره جنيه واحد للأسطوانة الواحدة، وكان يتقاضى نصف جنيه مقدماً، والنصف الثاني عند انتهاء التسجيل».

هذا القول للسيدة «حورية المانسترلي» لا تؤيده الوقائع، إذ من المعروف أن أغنية «إيمتى نعود يا بني» المعروفة باسم «عودة الحجاج» سجلت بصوت المطرب «أحمد عبد القادر» لحساب شركة أوديون، ولا يوجد تسجيل آخر لها بصوت السنباطي، وربما كانت

السيدة حورية تقصد بقولها أغنية أخرى سجلها السنباطي فعلاً لحساب شركة بيضافون، وإذا افترضنا قول السيدة «حورية» صحيحاً، فهو يناقض قول «مدحت عاصم» الذي سعى إلى عقد اتفاق مع «ليتو باروخ» مدير شركة أوديون الألمانية للأسطوانات، لتسجيل ألحان لأحمد عبد القادر، ونجاة علي، وعبد الغني السيد، ومحمد صادق، منذ أواخر العشرينيات، وهذا التاريخ يسبق انتساب السنباطي إلى معهد الموسيقا العربية فإذا أضفنا إلى هذا أن الأغنية المذكورة ظهرت قبل لقاء السنباطي بأم كلثوم في العام ١٩٣٤، وهو العام الذي بدأ يلحن فيه لأم كلثوم، فنستطيع أن نؤكد أن السنباطي وقف ألحانه منذ العام ١٩٣٠ على شركة أوديون دون غيرها، واستمر في ذلك حتى منتصف الأربعينيات، وعندما



نجاة علي ومحمد عبد الوهاب في فيلم دموع الحب

أخذت أم كلثوم تسجل ألحانه على أسطوانات شركة كايروفون، التي أسسها محمد عبد الوهاب الذي كان قد أوقف ألحانه على شركة بيضافون.

وزيادة في الايضاح، لتبرير التناقضات حول العقود مع شركات الأسطوانات، كان الملحن يعقد اتفاقاً مع إحدى الشركات على عدد من الألحان، حتى إذا انتهى من تسجيل الألحان المطلوبة، أصبح العقد لاغياً، وبالتالي يحق للملحن، إما تجديد العقد إذا ارتأت الشركة

ذلك، أو يتعاقد مع شركة أخرى، ومن هنا كان اتفاق السنباطي مع شركة بيضافون محدوداً، وانتهى بنهاية تسجيله الأغينات المطلوبة منه، وما حدث بالنسبة لشركة بيضافون، وقع له مع شركة أوديون، التي عادت ووقعت عقداً جديداً، بعد انتهاء عقده مع شركة بيضافون.

ألحان السنباطي البكر

أولى ألحان السنباطي التي ظهرت قبل انتسابه لمعهد الموسيقا العربية في العام ١٩٣٠ لا تزيد كثيراً على أصابع اليد الواحدة، ولكنها لفتت الانتباه على قلتها إلى هذا الوافد الجديد على دنيا الطرب، فغنى له عبد الغني السيد مونولوج «عذابي يا منايا». وقد غناه السنباطي فيما بعد، كذلك غنت له المطربة نجاة علي لحنين من ألحانه.

يقول الأستاذ جبرائيل سعادة في الكتيب الذي وضعه خاصة عن السنباطي، ونشرته مجلة الضاد السورية، حول العقد الذي وقّعه السنباطي مع شركة أوديون ما يلي:


رياض السنباطي

«.. حدث أن مدير شركة أسطوانات أوديون سمعه في أول لحن له، وهو الذي وضعه لقصيدة من تأليف «علي محمود طه» مطلعها «يا مشرق البسماتِ أضيء ظلام حياتي» فأعجب به، وعهد إلى الملحن الناشيء بتلحين بعض الأغنيات الخفيفة، لعدد من المطربين من أمثال: نجاة علي، أحمد عبد القادر، عبد الغني السيد، ومحمد صادق..

هذا القول للأستاذ جبرائيل سعادة يتفق مع ما ذهب إليه الموسيقار «مدحت عاصم» وإن اختلفت الصورة في بعض ملامحها، واتفقت في مضمونها عموماً، والتقت في الوقت نفسه مع ما رواه السنباطي حول ذلك عندما قال:

«.. ثم بدأت أتحسس طريقي في القاهرة المزدحمة والمتخمة بالعازفين والمغنين والفنانين، حتى سمعني مدير شركة أوديون حينئذٍ، وأنا أغني أول مقطوعة لحنتها بنفسي، وكان مطلعها «يا مشرق البسمات أضيء ظلام حياتي» وهي من تأليف الشاعر العاطفي الكبير «علي

محمود طه» ، فعهد إليَّ بتلحين بعض الأغاني الخفيفة لشركته ، ولحنت حينئذ ، لأحمد عبد القادر طقطوقة «إن حكيت بتضحكي وإن شكيت بتشتكي» ولعبد الغني السيد «دلالك في الهوى» .

انصرف السنباطي منذ ذلك الحين إلى التلحين وفي الوقت نفسه أخذ يتصل بالملحنين الذين كانوا يلحنون لمنيرة المهدية ، ونادرة الشامية ، وفتحية أحمد ، ونعيمة المصرية ، وحياة صبري ، وسعاد محاسن ، وملك ، وعقيلة راتب ، ويشارك في حفلات المعهد الشهرية ، وفي الحفلات الخيرية الخاصة . وقد ساعده هذا على ذيوع اسمه وانتشاره في الأوساط الفنية وغير



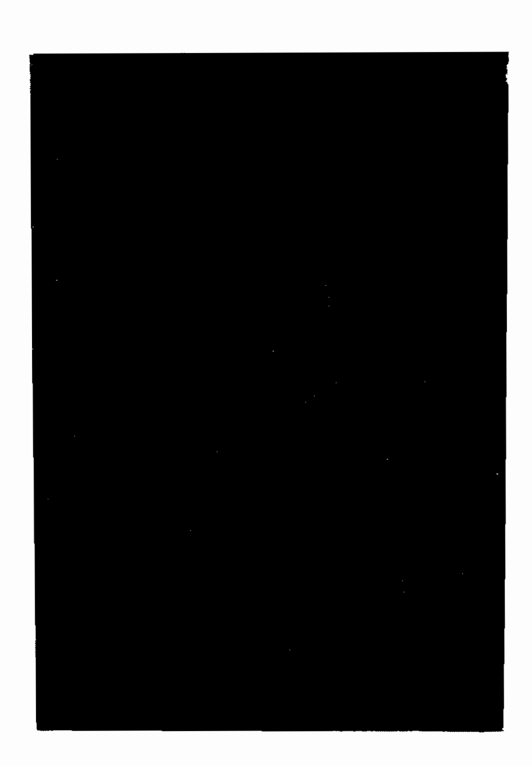
علي محمود طه

الفنية ، واشتهر كعازف عود أكثر من اشتهاره كمطرب وملحن ، وإذا علمنا أن الأغاني في تلك الفترة الزمنية كانت تضفي الشهرة والمجد على المغني وحده من دون الملحن ، أدركنا المعاناة التي كان الملحنون يعانون منها بعيداً عن الأضواء . تقول د. نعمات أحمد فؤاد(١٢) :

(١٢)راجع أم كلثوم وعصر من الفن ، تأليف د. نعمات أحمد فؤاد.

إن كل أمل السنباطي في العام ١٩٢٨ ، هو أن يرتفع أجره عن اللحن الواحد إلى عشرة جنيهات .

هذا القول ، يدل دلالة صريحة وقاطعة ، على أن السنباطي كان في القاهرة قبل العام ١٩٣٠ ، وهو تاريخ انتسابه للمعهد الموسيقي ، وأن ألحانه بدأت تظهر للناس منذ ذلك التاريخ . وهذا القول يتفق مع ما رواه مدحت عاصم عن لقائه بالسنباطي في أواخر العشرينيات .



أميرة الطرب نادرة

الجزء الثاني

مرحلة الثلاثينيات

الصراع على قمة التلحين والغناء

فيلم أنشودة الفؤاد ــ الصراع على قمة الغناء بين المطربات .. أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب ــ مونولوج إن كنت أسامح للقصبجي ــ الطقاطيق الماجنة وموقف محمد عبد الوهاب والسنباطي منها ــ أنشودتا قيام الحجاج وعودة الحجاج ــ فيلم سلمى لأحمد عبد القادر ــ لقاء السنباطي بأم كلثوم ــ السنباطي عازف عود في تخت محمد عبد الوهاب ــ أغنية «على بلدي المحبوب وديني» ــ فيلم وداد ــ إذاعة ماركوني من القاهرة ــ حادثة إسماعيل صدقي باشا ــ فيلم نشيد الأمل وأغانيه ــ قصيدة الزهرة ــ القطيعة الأولى بين أم كلثوم والسنباطي ــ فيلم شيء من لا شيء ــ الصلح مع أم كلثوم ــ قصيدة الجندول ــ فيلم دنانير .

فيلم أنشودة الفؤاد

في العام ١٩٢٩ اتصلت به المطربة نادرة الشامية[١] وطلبت إليه أن يشارك في تلحين بعض أغاني فيلم «أنشودة الفؤاد» الذي ستضطلع فيه بدور البطولة، إلى جانب الممثل الكبير «جورج أبيض» ويعتبر هذا الفيلم الذي وضع قصته وكتب حواره وأغانيه «عباس محمود العقاد» أول فيلم عربي غنائي ظهر في السينما المصرية. لحن أغاني الفيلم المذكور، عدد من مشاهير الملحنين آنذاك، يأتي في مقدمتهم: الشيخ زكريا أحمد، داود حسني، د. أحمد صبري النجريدي، أحمد الشريف، ورياض السنباطي.

لحن السنباطي في هذا الفيلم أغنية واحدة هي: «تتباهى بالدمع يجري من عيني»

تتباهى بالدمع يجري	في عيني وتأسي قلبك
وكل ما أكتم في سري	يفضحني بعدك وصدك
أوصل مسايا بصباحي	والبدر يشهد علي
وتراعي ذلي ونواحي	ما ترحميش ليه عيني
إيه يجري لو تسعديني	بلحظة منك هنيه
بالوصل يوم ترحميني	بزيارة منك أسيه

(١) الاسم الحقيقي لنادرة الشامية هو «أناسي زخاريان» وهي مطربة أرمنية جميلة جداً وقع في هواها العديد من الشخصيات الهامة في سورية ومصر.

يا ربي قلبك يا روحي يجرب العشق فيه
وتدوقي نار المحبة وترقي لدموع عينيه

□ □ □

أجمل ألحان هذا الفيلم، كانت لزكريا أحمد، وقد برز منها بصورة خاصة بيت شعري مسبوق غناءً بكلمة يا ليل (ليالي) من مقام الصبا.. هذا البيت أصبح على كل شفة ولسان وما زال يضرب به المثل في التلحين:

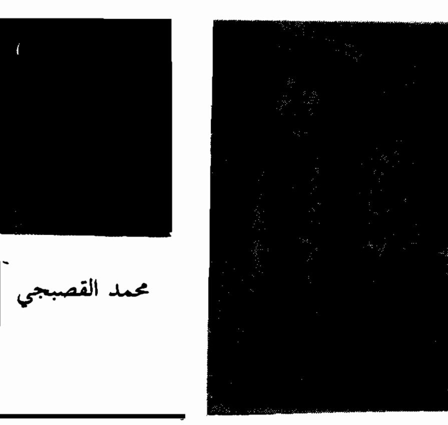
يقولون ليلى في العراق مريضة ياليتني كنت الطبيب المداويا

الصراع على قمة الغناء بين المطربات أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب

كان الصراع على قمة الغناء بين المطربات، عند ظهور هذا الفيلم في العام ١٩٣١ على أشده بين منيرة المهدية، ونادرة الشامية، وفتحية أحمد، وكانت شهرة أم كلثوم التي بدأت حفلاتها المضطربة في القاهرة منذ العام ١٩٢٤، تنمو شيئاً فشيئاً في ظل هذا الصراع.

لقد سجل الفيلم عند ظهوره سبقاً سينمائياً وغنائياً لنادرة على زميلاتها، ورفع من شأنها، الأمر الذي دفعهن إلى الاتصال بملحني الفيلم الذين سبق لهم ولحنوا لهن الكثير من الأغنيات، عدا السنباطي الذي لم يلحن قبلاً لأية واحدة منهن عدا «نادرة»، فعمدن إلى الاتصال به أيضاً، وكانت منيرة المهدية المتربعة آنذاك على عرش الغناء، السباقة إلى ذلك، فطلبت منه أن يلحن لها أوبريت، فلحن لها خلال بضعة أشهر أوبريت «عروس الشرق»، التي أحرزت عند عرضها الأول نجاحاً منقطع النظير. ولم يقف الأمر عند منيرة المهدية، إذ سارعت فتحية أحمد، ومن ثم نادرة الشامية، فطلبتا منه تلحين عدد من الأغنيات، فلم يتوان عن ذلك. كذلك طلب منه المسرحي الكبير «جورج أبيض» تلحين أوبريت «آدم وحواء» التي ستشاركه البطولة فيها المطربة «نادرة» فأنجزها في وقت قصير، وكانت الأوبريت من تأليف يونس القاضي.

أم كلثوم التي كانت ترقب ذلك الصراع، مذ وطئت قدماها القاهرة، وتهفو إلى القمة استسلمت لشروط الفنان الكبير الراحل محمد القصبجي، وأسلست له قيادها منذ العام ١٩٢٥ ــ أي قبل وفاة أبي العلا محمد بعامين ــ ونفذت ما طلبه حرفياً، وأنفقت في الحدود التي تستطيع، فاستبدل «القصبجي» فرقة المنشدين التي كانت ترافق أم كلثوم بفرقة موسيقية (تخت شرقي) قوامها أعلام العازفين آنذاك (محمد العقاد الملقب بالكبير على القانون، سامي الشوا على الكمان، محمد القصبجي على العود، ومحمود رحمي على الإيقاع) وانتقى النخبة من الملحنين، منهم من سبق ولحن لأم كلثوم كالشيخ أبي العلا محمد، والدكتور صبري النجريدي، وداود حسني، ومنهم من كان يتوق للتلحين لها كالشيخ زكريا أحمد، ومحمد القصبجي نفسه، واختار لها مسرح «دار التمثيل العربي» عوضاً عن الصالات العادية التي كانت تغني بها قبلاً، كصالة «البوسفور» وصالة «سانتي»، وكان مسرح «دار التمثيل العربي» وقفاً على المطربة منيرة المهدية، ولكن القصبجي استطاع إغراء صاحب المسرح الذي وقّع مع أم كلثوم عقداً طويل الأمد.

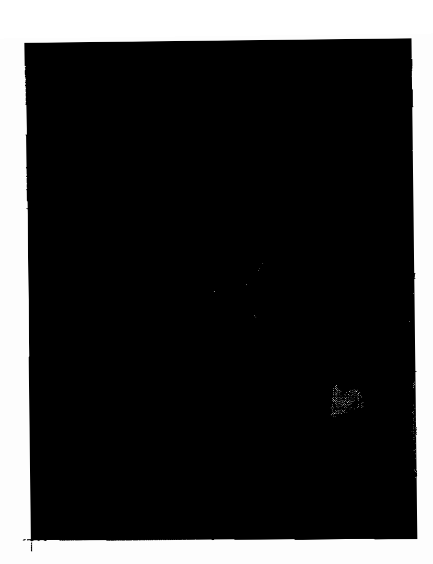


محمد القصبجي

أم كلثوم في أول عهدها بالفن

ومنذ شهر تشرين الأول /أكتوبر/ عام ١٩٢٦ بدأت حفلات أم كلثوم تستقطب الجمهور، وصوتها الساحر ينتزع الإعجاب، على الرغم من حملات الصحافة المغرضة المركزة التي أسعرتها ضدها سيدات الطرب، عن طريق بعض المرتزقة من المحررين، منذ العام ١٩٢٩، حين بدأن يشعرن بخطر تلك المطربة الشابة التي أخذت تصعد نحو قمة الغناء، وتزاحمهن من وراء فنها الذي تتقن، وعمالقة التلحين والعازفين الذين يرفدونها بروائع الألحان والأداء.

محمد عبد الوهاب في الطرف المقابل، لم يجابه ما كانت تجابهه أم كلثوم من مقاومة، فموت سيد درويش المبكر في العام ١٩٢٣، وخلو الساحة من المطربين القديرين إلا من الشيخ أمين حسنين، وصالح عبد الحي، جعله بمساعدة «شوقي» يتربع بسرعة على قمة



عبد الوهاب مرحلة يا جارة الوادي

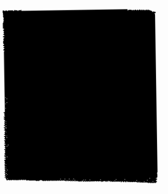
الغناء، دون أن يهتم كثيراً لشهرة أمين حسنين، وصالح عبد الحي، ومحمد بخيت والبنا والمطربين الآخرين من الناشئين، كمحمد صادق، وعبد الغني السيد، وعبده السروجي وأحمد عبد القادر. كما أن صداقته لمنيرة المهدية وتمثيله معها أوبرا /كليوباترا/[٢] التي أسهم في تلحينها، إلى جانب علاقته الوطيدة بسائر المطربات والملحنين، وما يملك من صوت قوي وجميل، وخيال موسيقي خلاق.. كل هذا جعله بمنأى عن الصراع، فإذا أضفنا إلى هذا علاقته الحميمة «بالبشاوات» التي أتاحها له راعي موهبته «أحمد شوقي» عرفنا سر قوة محمد عبد الوهاب ومكانته التي أقامها أساساً على موهبته الشابة المتفتحة، وعلى علاقاته الشخصية، والتي كرست كل شيء لخدمة فنه الكبير، منذ منتصف العشرينيات، ليجد نفسه على قمة الغناء، دون أن يمر كثيراً بالعناء الذي مرّ به الأعلام الكبار الآخرون.

مونولوج إن كنت أسامح للقصبجي

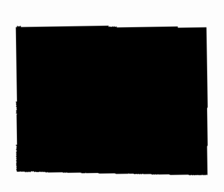
المفاجأة التي هزت الوسط الفني تجسدت في مونولوج «إن كنت أسامح وأنسى

(٢) أتم محمد عبد الوهاب تلحين «كيلوباترا» التي مات عنها سيد درويش قبل أن ينهيها.

الأسية » الذي لحنه القصبجي ، وغنته أم كلثوم في نهاية موسمها الغنائي في العام ١٩٢٨ ، وبرغم أن أم كلثوم غنت في تلك الحفلة أغنية « سكت والدمع تكلم » و« تبعيني ليه كان ذنبي إيه » وهما أيضاً من تلحين القصبجي ، إلا أن أغنية « إن كنت أسامح » اعتبرت فتحاً في تاريخ الغناء العربي ، ومنعطفاً هاماً ، بفضل الأسلوب الجديد الذي اتبعه فيها ، واستغل فيه طاقة أم كلثوم الصوتية في المد والترجيع ، وفي تحويل الأداء الذي دأب المطربون والمطربات على القائه إلى تعبير لمعاني الأغنية ، وترجمة لأحاسيس المؤدي ــ مطرباً كان أم مطربة ــ لكلام



رياض السنباطي



عبد الغني السيد

الأغنية ، وبذلك انتقل الإلقاء الغنائي بفضل القصبجي وأم كلثوم إلى مرحلة جديدة ، لم تكن معروفة قبلاً في الغناء العربي ... لقد أقضت هذه الأغنية مضاجع الملحنين ، ودفعتهم للتأمل ، بما فيهم محمد عبد الوهاب . كذلك فإن عدداً من الملحنين الشبّان ومن بينهم رياض السنباطي وقفوا مبهوتين أمام الفّتح الجديد ، الذي غيَّر وجه الأغنية والغناء عموماً . وربما كان السنباطي أكثر تأثراً من غيره ، لأنه نحى في ألحانه التي جاءت بعد هذه الأغنية المنحى نفسه ، واكتشف من ورائها المستقبل الوضاء الذي ستصير إليه ، وكان في تلك الفترة عاكفاً على تلحين أغنيات لعبد الغني السيد ، وأحمد عبد القادر ، ولكنه تلكأ في تلحينها ، ولم يعطها للمطربين المذكورين إلا في مستهل الثلاثينيات ، فأعطى لعبد الغني السيد مونولوج « شكيت يا قلبي » :

شكيت يا قلبي وعز رضاك	والشوق ظالم
وياما شفت الذل معاك	ما لقيت راحم
صعبان علي تعيش في ضناك	
وجفوني تنسى النوم وياك	
وبدال ما تفرح بحبيبك	ويتم صفاك
ناسي من طول تعذيبك	والنار ترعاك

كل اللي بيتهنـــــــــوا إلا أنـــــا ويـــــاك
والقلـب والـــروح يتمنـــوا ترجـــــــــــع لهواك
ليـه يا حبيبـي تسوء تيهك توصل، تهجـر على كيـفك
أجيب لي بخت في حبي فين وأبعد عن الشوق والنار فين
آسيت في حبك وطال عليه إيمتى توافينـي وأنسى الأسيـة

□ □ □

وأعطى لأحمد عبد القادر أغنية خفيفة هي طقطوقة «أنا بحبك وأنت تحبيني»، التي طارت شهرتها إلى كل مكان، ومن ثم لحن له مونولوج «مناجاة عاشق» الذي نورد نصه فيما يلي:

آه يا قمـر وانت شايـــف ذللي وسهـــدي وجوايـــــا
آه يا قمــــــر وانت عارف في الهوى داني ودوايــــــا
وحـدتك تشبـه حيـاتي في الهوى
بعد هجري وطـول عذابي والجوى
حبيبي سامرته بلحـظك في هنـاه
وأدي أنت بتسامر فؤادي في شقاه
يا قمـــر تمم جميـــــلك والنبـــي ترحـــم عنيـــه
فكــر المحبـــوب بنـــورك خلي قلـــبك يرق ليـــه
يا قمـر اعطــف بقلــبك وانظر يكفـي نوحـي ولـوم عنيـه
يا قمـــر اطلـــع بنـــورك فكره، قوله، يوم يشفق عليه
يشفـي قلبـــي ومهجتـــي يجي يرحـــــم ذلتـــــي
يامـا نورك يا قمـــر نور علينــــا
في سكون الليل وساعدنا في هوانا
من غرامـــي انضنـــيت للعـذول رحت اشتكـــيت
ايمتـى يصفـى لي الزمــان في الهوى وأنسى الهوان
وتجينــا وتنـــور علينـــا

الطقاطيق الماجنة وموقف محمد عبد الوهاب والسنباطي منها

لم يقتصر تأثر السنباطي بأسلوب القصبجي على المونولوج، بل سحب هذا التأثير وجعله يمتد ليشمل «الطقطوقة» كفن، فقد وجد بحدسه الفني، ورفضه العفوي، في «الطقاطيق» التي كانت شائعة آنذاك نظماً ولحناً كثيراً من الابتذال والإسفاف، وكان يغني هذه «الطقاطيق» جميع المطربين والمطربات دون استثناء، من أمثال «منيرة المهدية، ونادرة، وفاطمة سري، ونعيمة المصرية، وسعاد محاسن، وسمحة البغدادية، وفريدة مخيش، وعزيزة حلمي، وصالح عبد الحي» وغيرهم. فغنت «منيرة المهدية» من كلمات يونس القاضي وألحان «زكريا أحمد» طقطوقة «أرخي الستارة اللي في ريحنا» ثم طقطوقة «بعد العشا يحلا الهزار والفرفشة» من ألحان «القصبجي». وتعتبر هاتان «الطقطوقتان» من الطقاطيق المهذبة جداً إذا ما قيستا بالطقاطيق الأخرى التي لحنها «زاكي مراد» لنعيمة المصرية مثل طقطوقة «وأنا نايمة» وطقطوقة «أنا بنت خفة واختشي» لعزيزة حلمي، أو مثل طقطوقة «والنبي توبة» التي لحنها زكريا أحمد لنعيمة المصرية.

والنبي توبة ماني شاربه معاك دي كانت نوبة وعرفت هواك
والنبي توبة

أو التي لحنها «داود حسني» لسعاد محاسن:

أنا عندي معاد في الدهبية إن جه سأل حد عليه

أو تلك التي لحنها «جميل عويس» لسمحة البغداية «على سرير النوم دلعني» ولفريدة مخيش «فين حزامي يا نينه».

إن كل هذه الطقاطيق ـ وهي نموذج بسيط من الأغنيات الخفيفة التي كانت دارجة ـ جعلت السنباطي ينأى بفنه عنها، ويترفع حتى عن التفكير في التلحين على غرارها، فأرضيته القروية، وجذوره الدينية، وأخلاقياته الخاصة، كل هذا باعد بينه وبين الفن الخليع الذي انحدر إليه فن الطقطوقة.. لقد اكتشف بحسه الفني السليم ـ وهو بعد ما زال في أول الطريق ـ أن هذا النوع من الغناء ينحط بالمستوى الفني للغناء عموماً، لأنه يحرك الغرائز والشهوات، ويدفع عن طريقها بكل أنواع الغناء إلى الحضيض، لسيطرة هذا النوع على كل ما عداه، ولو اقتصر الأمر في أدائها على إسماع المخمورين والسكارى في الصالات والملاهي

الرخيصة لهان الأمر ، ولكن الأمر تجاوز الصالات والملاهي إلى شركات الأسطوانات الطامحة إلى مزيد من الأرباح ، فشجعت المطربين والمطربات ، وكتاب الأغاني والملحنين على إعطاء المزيد ، وقامت بتسجيل تلك الأغاني على أسطوانات كانت تدخل كل بيت باعتبار « الحاكي ـــ فونوغراف » والأسطوانات من الاختراعات الفنية الثقافية الحديثة التي كانت مرغوبة آنذاك ، وتشبه في أيامنا هذه « أجهزة الحاكي الكهربائي ، والفيديو والراديو والتلفزيون » ومن هنا كان خطر تسجيل تلك الأغاني على تربية الناشئة المتعلقة بحواسها ومشاعرها (بالحاكي ـــ فونوغراف) ومتطلباته . من خلال الشواهد السمعية التي نقبنا عنها ، والتي تعود إلى أواخر العشرينيات وسني الثلاثينيات لم نعثر للسنباطي على لحن واحد من هذا النوع ، يدينه أو يقلل من قيمته الفنية ، فهل رفض أن ينحدر بفنه إلى هذا المستوى عن سابق تصور وتصميم وهو بعد ما زال فناناً ناشئاً ، على الرغم من انحدار داود حسني وزكريا أحمد وصبري النجريدي ، وجميل عويس ، ومحمد القصبجي إلى هذا الدرك ، أم ماذا ؟!

من الثابت أن محمد القصبجي لم يعط لحناً من هذا النوع بعد مونولوج « إن كنت أسامح » وارتفع منذ تلك الأغنية إلى مشارف لم يلحق بها أحد . ويمكن القول إن موجة هذه الألحان ركبها الملحنون كافة ، وإن المشاهير من المطربين أو المطربات ـــ عدا أم كلثوم وعبد الوهاب ـــ قد تهافتوا عليها تهافت الذباب على الثريد ، وإن السنباطي كفنان يطمح إلى الشهرة ، وإلى أداء المشاهير لألحانه ، لم يعط شيئاً منها ، فهل لم يعرض عليه أحد أن يلحن له ، أم رفض أن يلحن هذا النوع من النظم الرخيص والمبتذل ؟!



رياض السنباطي



محمد عبد الوهاب

دون شك كان السنباطي من الرافضين ، شأنه في ذلك شأن محمد عبد الوهاب ، وهو رفض تلقائي انبثق كما أسلفنا من تربيته الدينية ، ومن بيئته القروية ، ومن أخلاقياته التي ورثها

من إيمانه الديني العميق. ولكن هل يعني هذا، أنه لم يلحن في تلك الفترة شيئاً من الطقاطيق ؟!

إن ما عثرنا عليه يؤكد أنه اختار نصوصاً غزلية خفيفة بعيدة عن الابتذال، تتحدث عن الحب بلغة معقولة لا شائبة عليها، دعم بها فن الطقطوقة كنص ولحن، وانتشله من الوهدة التي آل إليها، مستغلاً في ذلك ما ذهب إليه «القصبجي» في أغنية «إن كنت أسامح» لينسج على غرارها مفرقاً في ذلك بين المونولوج كفن والطقطوقة كأغنية خفيفة، لا تحتاج الزخم الموسيقي الذي يحتاجه فن المونولوج. فأعطى من وراء رؤيته المستقبلية، وعفويته الصادقة، في ترجمة المعاني إلى ألحان غنائية، أول أعماله في هذا المجال للمطرب الناشيء «عبد الغني السيد» الذي استطاع بصوته وطموحه، أن يؤدي ذلك اللحن بإتقان لفت إليه الأنظار من جهة، وجعل الأغنية تتردد على كل لسان من جهة ثانية، وكل ذلك في العام ١٩٣٢ وهو تاريخ ظهور هذه الطقطوقة «يا ناري من كتر جفاكي» على اسطوانات (أوديون):

«يا ناري من كتر جفاكي»

يا ناري من كتر جفاكي	ليه قسمتي كده وياكي
يا روحي، قلبك يجافيني	وأنـــا بهواكـــي
ودموعي تنزل من عيني	تترجاكـــي
لا يوم نصفتـــي	ولا يوم رحمتـــي

ليه قسمتي كده وياكي

فؤادي من يوم ما رأيتك	سبتـــه معاكـــي
وروحي من يوم ما هويتك	والله فداكـــي
ما كانش ظنـــي	تبتعـــدي عنـــي

ليه قسمتي كده وياكي

علشان بحبك وبريـــدك	تبـــدي أساكـــي
حرام عليكي دنا في ايدك	أملي رضاكـــي
ميلتـــي بختـــي	في الحب يا ختـــي

لي قسمتي كده وياكي

كان فيلم «أنشودة الفؤاد» بطولة جورج أبيض ونادرة الشامية الذي تأخر عرضه حتى نهاية العام ١٩٣١، أول فيلم غنائي، وثاني فيلم ينتج في مصر بعد فيلم «ليلى» الذي عرض في سينما متروبول في القاهرة في السادس عشر من تشرين الثاني /نوفمبر/ عام ١٩٢٧، وكان من بطولة: أحمد جلال، عزيزة أمير، استفان روستي، حسين فوزي، وأحمد الشريف.

أنشودتا قيام الحجاج وعودة الحجاج

بعد ظهور فيلم «أنشودة الفؤاد» وبين عامي ١٩٣٢ و١٩٣٣، عرض على السنباطي أن يلحن أغاني فيلم «سلمى» الذي سيضطلع ببطولته المطرب الناشيء «أحمد عبد القادر»، ولم يأت هذا العرض عفواً، وإنما بعد نجاح السنباطي الكبير في الأغاني الدينية التي لحنها لهذا المطرب، والتي اشتهرت منها أغنيتان «قيام الحجاج»، و«عودة الحجاج»، وكان هذا الضرب من الغناء الديني جديداً في كل شيء، بعد أن ظل جامداً على التقاليد الموروثة، ووقفاً على أصحاب المذاهب الصوفية، وعلى الفرق الخاصة التي اعتادت أن تؤدي المدائح النبوية والقصة الشريفة في الموالد والأفراح وحفلات الختان، وما إليها، بمصاحبة مختلف آلات الإيقاع الخالية من الضوج.

إن السنباطي الذي نشأ في وسط ديني. ويحفظ القرآن بقراءاته السبع، ويتقن التجويد، ويعرف الشيء الكثير من المدائح النبوية والموشحات الصوفية، أراد كما يبدو أن يعطي جديداً، ينقل به طرق الغناء الديني القديمة، إلى مناخ أكثر تطوراً وقبولاً من الجيل الجديد الذي سئم وملّ التكرار في الأداء الرتيب المتوارث حفظاً منذ أجيال وأجيال، والذي دأب المنشدون على ترديده، دون زيادة أو نقصان. والذي يقرأ نصي «قيام الحجاج» و«عودة الحجاج» اللذين نظمهما كل من حسين المانسترلي وفتحي قورة يكتشف أن مدح النبي العربي، كان من أهداف الناظم، وأن المديح اغتنى من خلال زيارة قبر النبي، والقيام بفروض الحج، بمعانٍ قد لا تكون جديدة ولكنها أخضع للتلحين، مثال ذلك نجده في أنشودة «قيام الحجاج»..

«قيام الحجاج»

يا حبيب الله يا سيد الكون مدد إيمتى نوصل، يا هناه اللي انوعد

□ □ □

قلبي إليك مشتاق وهايم، والنبي		من كل جنس الناس تجيلك يا نبي
مصري، شامي، هندي، صيني ومغربي		والترك والسودان معايا في مركبي

□ □ □

وانشق لك بدر السما شاف طلعتك		والمعجزات أسرت حبايبك والعدا
وفي الحروب جت لك الملايكة لنصرتك		وأهل المدينة سلموك روحهم فدا
النخلة طاطت يا نبي باست ايديك		وجا الشجو يخطر وراك خاضع إليك
حتى الغزال جاك يا نبي سلم عليك		وشفت نصرك يانبي قدام عينيك

□ □ □

الميه سالت من صوابعك بالزلال		شربت جيوشك وارتوت سكّر حلال
ونور جبينك يا نبي فلق الهلال		وحسن وجهك يا نبي ما لوش مثال

□ □ □

احتلت هذه الأغنية عند ظهورها مكانة خاصة، وحملت للسنباطي وعبد القادر الشهرة التي يسعيان إليها، الأمر الذي دفع بشركة «أوديون» أن تطلب إليه أن يكتب لحناً آخر على غراره لأحمد عبد القادر، فكتب لحناً آخر فاق اللحن الأول بروعته، وسجلت مبيعاته لدى شركة أوديون للأسطوانات رقماً خيالياً، ما كانت تحلم به، بينما لم يتقاضَ السنباطي ثمناً له سوى خمسة جنيهات، وهو مبلغ كبير قياساً على ما كان يتقاضاه سائر الملحنين وقتذاك. أما موضوع الأغنية فكان عن الحج، وفي مديح النبي الكريم وعن عودة الحجاج، وقد غنى الأغنية المطرب نفسه أحمد عبد القادر، وفيما يلي نورد نص الأغنية التي حملت اسم «عودة الحجاج» والتي نظمها الأستاذ فتحي قورة:

إيمتى نعود لك يا نبي ونمتع الأنظار		والفرح يرجع يا نبي والطبل والمزمار
إيمتى نعود لك يا نبي

الطبـول دقت وقمنـا نزور نبـــي والجمـال حطت وقالـوا لي اركبـي
هان علي ابنـي وسبتـو لهم صبـي محلا نورك يا حبيبـــي يا نبـــي
إيمتى نعود لك يا نبي
المراكب جت لجدة ودورت والصبايا الحلـوة قامت زغــردت
والجمال في الصحرا ياما فرهـدت ما تخافوش ع النوق يقـويها النبـي
إيمتى نعود لك يا نبي
زلت الحجـاج يوفـوا اللي انكـتب زرنـا بيت الله وحيتنـــا العـــرب
والمنادي يقـول أدي وقت الطـلب وطلعنا نطـلب عالجبـل يوم النبـي
إيمتى نعود لك يا نبي
حج بيت الله منايــا وقبلتـــي والمدينـة الحلـــوة كانت طلبتـــي
نورهـا واصل للسمـا يا فرحتـــي يوم ما زرنا المصطفى الهادي النبي
إيمتى نعود لك يا نبي

نحى السنباطي في تلحين هاتين الأغنيتين، برغم وقارهما الديني البهيج، نحو الأغنية الخفيفة، فاختار قالب الطقطوقة في الصياغة، لأنه أسهل حفظاً، وأوقع تأثيراً، واستعان «بالكورس» في ترديد «المذهب»، واستغل الدفوف في «الإيقاع» استغلالاً كبيراً دون إسراف أو إسفاف للتدليل على المنشأ الديني الذي لجأ إليه في التلحين، واستخدم بصورة خاصة «الطبل والمزمار» الشعبيين ليضفي على أغنيته «إيمتى نعود لك يا نبي» بالذات، الجو الديني الشعبي المتألق بالفرح، والمنبثق عن الخشوع لمعاني الحج، والحج، وزيارة قبر النبي العربي، لدرجة أن المتزمتين من رجال الدين الذين وقفوا من الموسيقا والغناء موقفاً حازماً، رحبوا بهاتين الأغنيتين عند ظهورهما، كما اعتبرها الصوفيون امتداداً لمحاولات «الشنشتوري» الدؤوب في إدخال الآلات الموسيقية على الأناشيد الصوفية.

فيلم سلمى لأحمد عبد القادر

نعود إلى فيلم «سلمى» بالذات الذي قادنا إلى الحديث عن أول أغنيتين دينيتين عرفهما الغناء العربي، بعيداً عن الموشحات الدينية والقصة الشريفة، فقد اتفق منتجو الفيلم مع شركة أوديون على تسجيل صوت الفيلم في استديوهاتها بالمانيا، وبالمقابل اقترحت الشركة

على منتجي الفيلم، احتكار طبع جميع أغاني الفيلم، على أن يقوم السنباطي بتلحينها، وذلك كي تؤمن الأرباح التي أمنها لها السنباطي من خلال أعماله السابقة التي لحنها لها.

كان هذا أول فيلم غنائي يضطلع السنباطي بوضع موسيقاه، وتلحين كل أغانيه، دون استثناء، من مونولوج وطقطوقة وأغنية شعبية. وكانت أبرز تلك الأغاني، أغنية «عودة البحارة» لأحمد عبد القادر التي نثبت نصها فيما يلي:

الجو رايـق وسار البحـر باسم الله ... والبدر كمل جمال الليل وتم صفاه
اسمح يا زمـان ونشوف الأوطـان ... بُعد الحبايب شغل قلبي العليل وشجاه
وخلّا جسمي انضنى والعقل راخر تاه ... والغربـة طالت علي يا زمـان أواه
ياما سهـرت الليـالي والبعـاد غدار ... سلبت رشادي وشتمت في فؤادي عداه
اسمح يا زمـان ونشوف الأوطـان

الفـراق صعب ... والوطـن غالي
ده الشط قرب ... يا الله يا رجـالي
قد تم يا الله
الشجـى ولى ... بعد ما ضنـاني
بكـره نتـملى ... بالحبـيب تاني
قد تم يا الله
وامسكوا الدفـة ... واعدلـوا الصاري
ده الزمـان وفى ... وانطـفت ناري
قد تم يا الله

□ □ □

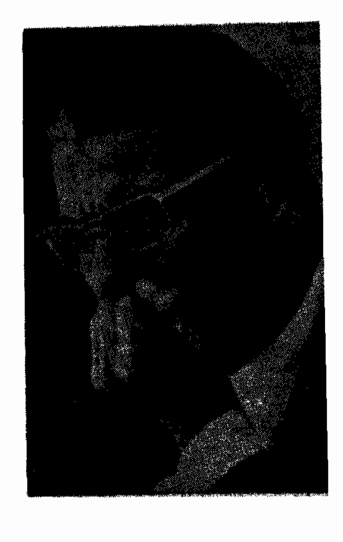
الفيلم لم يحقق النجاح المرجو منه، ولكن الأغاني رفعت من مكانة السنباطي، كملحن وجعلت المطربين والمطربات الأكثر شهرة يزدادون اقتراباً منه. وفي تلك الفترة من حياته اهتم بناء على طلب الأستاذ مصطفى بك رضا مدير المعهد الموسيقي، والأستاذ حسن أنور، بفرقة المعهد الموسيقية والغنائية بإحياء الحفلات الشهرية التي كان يساهم فيها بألحانه إلى جانب الأعمال التراثية التي كان يستهل الغناء بها. وكانت الوصلة تتألف عادة من

مقطوعة موسيقية، يليها عدد من الموشحات، ففاصل موسيقي، يليه أهم جزء في الوصلة «الدور»، وكان كثيراً ما يساهم بغناء بعض الأعمال التراثية، أو يدعو بعض خريجي المعهد للغناء، مثل محمد صادق، وعبد الغني السيد.

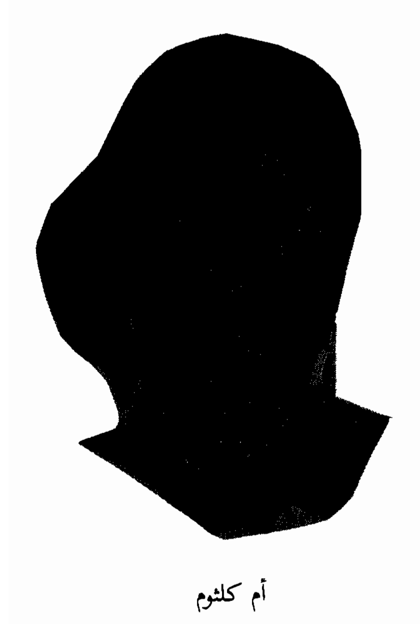
لقـاء السنبـاطـي بأم كلثـوم

اختلفت الروايات عن اللقاء الثاني الذي تم بعد خمسة عشر عاماً مضت على اللقاء الأول الذي يقول السنباطي[٣] عنه ما يلي:

«لم يكن أول لقاء بيننا في القاهرة، بل كان ذلك أيام طفولتنا، وما زلت أذكر تفاصيل هذا اللقاء.. كان ذلك في ليلة ممطرة في محطة سكة حديد الدلتا في قرية «قرين» بمحافظة الدقهلية. وكانت أم كلثوم تضع فوق رأسها عقالاً عربياً، وترتدي معطفاً من وبر الجمل، وقد وقفت بين أبيها وشقيقها الشيخ خالد. وكانت أم كلثوم ترتعد من شدة البرد. واندمج والدي



رياض السنباطي



أم كلثوم

(٣) راجع مجلة المجلة ــ العدد ٨٤ــ ١٩ــ ٢٥ أيلول / سبتمبر / ــ ١ في آخر مقابلة معه قبل وفاته رياض السنباطي يروي ..١٠.

مع والدها في حديث عن الغناء والحفلات، بينما تجاذبنا أطراف الحديث، حتى وصل القطار الذي كان مزدحماً بالركاب وترافقنا في القطار، ثم افترقنا بسبب الزحام ...».

يقول الأستاذ شفيق نعمة(٤) عن اللقاء الثاني الذي تم في القاهرة بين أم كلثوم والسنباطي ما يلي:

«كان رياض في الثلاثين من عمره، وكانت أم كلثوم قد سمعته في أغنية مذاعة من ألحانه عنوانها «يا ريتك حبيتني زي ما حبيتك»، وعندما أعجبت باللحن طلبته هاتفياً، وحددت له موعداً لزيارتها في منزلها، وكان لقاء جميلاً بعد هذه السنوات ـ يقصد اللقاء الأول ـ عرضت فيه أن يلحن لها، فرحب بالعرض، وكان في منتهى السعادة، وسلمته كلام أول أغنية لحنها لها من نظم «أحمد رامي» ومطلعها «يا طول عذابي واشتياقي»».

أما الأستاذ «جبرائيل سعادة»(٥) فينقل عن «نور الهدى»(٦) ما سمعه منها عن هذا اللقاء:

«كان رياض السنباطي يومذاك في مقر شركة أوديون للأسطوانات، يقوم بتسجيل أغنية كان قد لحنها لينشدها بصوته، هي أغنية «على بلدي المحبوب وديني» وإذا بأم كلثوم تحضر إلى المكان لأمور تتعلق بتسجيل أغاني فيلم «وداد» الذي كانت تقوم بتمثيله، فأسمعها مدير الشركة الأغنية التي كان السنباطي قد سجلها، فأعجبت بها كل الاعجاب، وأبدت رغبتها في استخدامها في فيلم «وداد» وقد غنتها فعلاً في الفيلم المذكور».

شيخ الملحنين المرحوم «زكريا أحمد» يروي في مذكراته عن هذا اللقاء ما يلي:

«... كنا في بيت أم كلثوم، أنا والقصبجي، عندما جاء لزيارة أم كلثوم السيد «باروخ» مدير شركة أسطوانات «أوديون» ومعه شاب مديد القامة، قدمه إلينا باسم «رياض السنباطي»، وفي هذا اللقاء أدركت أن ملحني أم كلثوم أصبحوا: السنباطي والقصبجي وأنا ..».

---

(٤) راجع مجلة الشبكة ـ العدد ١٣٣٣ من عام ١٨٨١ ـ رياض السنباطي كان صرحاً من عطاء فهوى ـ بقلم شفيق نعمة.

(٥) راجع مجلة الضاد السورية الصادرة بحلب ـ العدد الأول والثاني، كانون الثاني إيناير| شباط إفبراير| ـ رياض السنباطي ـ بقلم الأستاذ جبرائيل سعادة.

(٦) الاسم الحقيقي لنور الهدى، هو الكسندرا بدران ـ ويوسف وهبي هو الذي أطلق عليها اسم نور الهدى.

إذا ما ناقشنا الأقوال المذكورة آنفاً على أساس الوقائع الثابتة التي لدينا، لوجدنا أن ما ذهب إليه الشيخ زكريا أحمد، يتفق مع الواقع، على الرغم من أنه لم يحدد تاريخاً معيناً... قد تكون أم كلثوم أعجبت بلحن السنباطي لأغنية «يا ريتك حبيتني زي ما حبيتك» الذي غناه أحمد عبد القادر، وأن تكون قد اتصلت به هاتفياً، غير أن الزيارة التي تحدث عنها «شفيق نعمة» مشكوك فيها، كأول زيارة، لأن الزيارة الأولى تمت في العام ١٩٣٢، بينما الأغنية التي أعجبت بها أذيعت في الاذاعة في العام ١٩٣٤، كذلك الأمر بالنسبة لمونولوج «يا طول عذابي» الذي ظهر أول ما ظهر في العام ١٩٤١، وهو تاريخ بعيد كثيراً عن العام ١٩٣٤ الذي تم فيه ذلك اللقاء، وعلى هذا فإن كل ما أورده الأستاذ «شفيق نعمة» عن هذا اللقاء غير وارد على الإطلاق أما «نور الهدى» التي روت ما روت عن ذلك اللقاء، فلا تستقيم مع روايتها، ولا مع الوقائع، فهي لم تذكر أن اللقاء قد تم بينهما، وإنما قالت إن أم كلثوم استمعت إلى تسجيل أغنية «على بلدي المحبوب» بصوته، وأنها أعجبت باللحن، وأبدت رغبتها في إدخال تلك الأغنية في فيلم «وداد» بينما في واقع الحال لم تعجب باللحن، والأغنية أصلاً كانت مدرجة في الفيلم الذي أنتج في العام ١٩٣٥، كما أن السنباطي لم يسجل هذه الأغنية بصوته إطلاقاً، وإنها سُجلت أول ما سجلت بصوت المطرب «عبده السروجي».
ومن هنا تبين لنا أن ما ذهبت إليه «نور الهدى» غير صحيح، والشيء الوحيد الصادق في هذه الواقعة هو لقاء السنباطي بأم كلثوم كما ذكر السنباطي نفسه، وهو الشيء الذي لم تشر إليه نور الهدى في روايتها، إذ يقول في اللقاء الذي أجرته معه مجلة المجلة[7] ما يلي: «... كان اللقاء في العام ١٩٣٢ في مقر إحدى شركات الأسطوانات، وكان اسمها «أوديون»، وكانت هذه الشركة تحتكر أغاني أم كلثوم، فعهدت إلي بتلحين «النوم يداعب» ورحبت أم كلثوم بأن ألحن لها، بعد أن استمعت للأغنيات التي لحنتها قبل ذلك..».

وفي حوار قديم أجراه معه «يوسف شهدي»[8] عام ١٩٥٤ حول لقائه بأم كلثوم، يقول السنباطي:

«سمعتها كما سمعها الملايين، وعشقتها كما عشقها الملايين، إلى أن جاء من يقول لي: إن ثومة قد سمعتك في الإذاعة وهي تود رؤيتك وكنتُ في ذاك الوقت ممتلئاً بالحماسة وفي رأسي

---

(٧) راجع مجلة المجلة ــ العدد ٨٤، أيلول / سبتمبر / ــ رياض السنباطي يروي.

(٨) أهل الفن ــ العدد الخامس، أيار / مايو / ١٩٥٤ ــ.

أنغام وموسيقا لا تجد لها متنفساً، ولا أعثر على من يغنيها... ولم أكن أتصور إنني بعد مجيئي إلى القاهرة بفترة قصيرة سأقوم بالتلحين لكوكب الشرق.. لأم كلثوم نفسها.. ولكن أم كلثوم قدمت لي أغنية «النوم يداعب عيون حبيبي» وكلفتني بتلحينها، فلم أتردد، وكانت تلك أول قطرات الغيث، فقد لاقت نجاحاً كبيراً. ومن يومها، وأنا أسكب في أغاني ثومة، عصارة فني وروحي. لحنت لها قصائد ومونولوجات وأناشيد وطنية، وكان كل منها يختلف عن اللحن الآخر، روحاً، ومعنى...».

دون شك رواية السنباطي عن هذا اللقاء، الذي لم يحدد له تاريخاً معيناً هي أصدق رواية، لأنها جاءت من صاحب السيرة نفسه، وهو في أوج عطائه، كذلك فإن ما رواه الشيخ «زكريا أحمد»[٩] عن زيارة السنباطي الأولى لأم كلثوم يعتبر أكثر من صادق، لأنها جاءت في مذكرات رجل لم يزاحمه أحد على مجده، والمذكرات الشخصية مهما كانت متميزة عاطفياً، تكون دائماً صادقة، ويتجلى صدق «زكريا أحمد» في تصنيفه للملحنين الذين ستستعين بهم أم كلثوم في تلحين أغانيها عندما قال:

«... وفي هذا اللقاء أدركت أن ملحني أم كلثوم أصبحوا: السنباطي والقصبجي وأنا..».

وقوله هذا يعني أن السنباطي غدا الملحن الأول، ومن ثم القصبجي فزكريا من جهة. ويؤكد من جهة ثانية، أن زيارة السنباطي الأولى لأم كلثوم تمت بعد لقائه بها في مقر شركة «أوديون» للأسطوانات الذي ذكره السنباطي نفسه.

ورداً على الأستاذ «شفيق نعمة» أيضاً، حول اتصال أم كلثوم بالسنباطي ودعوته لزيارتها، وإعطائه أغنية «يا طول عذابي» ليلحنها، يقول السنباطي في حديث أدلى به لمجلة المجلة[١٠] ما يلي:

«... كان أول عمل لي مع أم كلثوم هو أغنية «النوم يداعب عيون حبيبي». يومها أحضرت لي الكلمات لتسألني رأيي فيها.. كانت لأحمد رامي رحمه الله... راقتني الكلمات ولحنتها، وكان هذا باكورة ألحاني للمرحومة سيدة الغناء العربي.. ثم لحنت لها أغنية اشتهرت

---

(٩) زكريا أحمد، تأليف صبري أبو المجد.

(١٠) مجلة المجلة ـ العدد ٨٥، تشرين الأول / أكتوبر / ١٩٨١ ـ (نشر بعد وفاة السنباطي).

بعد ذلك هي «على بلدي المحبوب وديني». وبعد ذلك تعمقنا معاً في القصائد الدينية والعاطفية...».

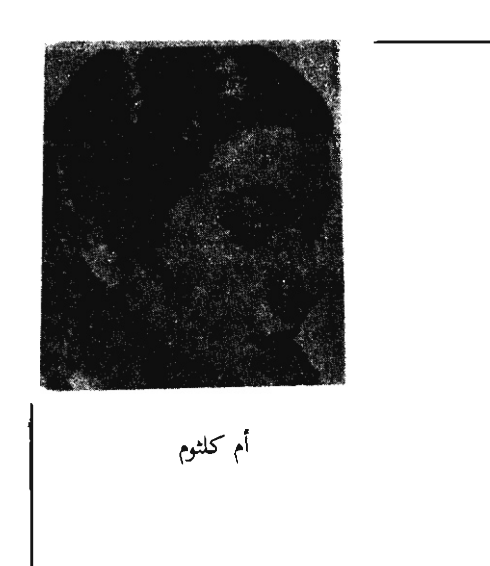
في هذا القول للسنباطي نكتشف، أن ما ذكره كل من زكريا أحمد والسنباطي حول اللقاء الأول في القاهرة مع أم كلثوم هو الصحيح، ونكتشف أيضاً أن المطربين والمطربات هم الذين كانوا يسعون إليه، فأم كلثوم كما يقول السنباطي زارته في البيت لترى رأيه في نص «أحمد رامي» ولتطلب إليه أن يقوم بتلحين ذلك المونولوج الرائع، كأول عمل جاد بينهما...

يتبين لنا من كل ما سردناه آنفاً، إن اللقاء الثاني بين أم كلثوم والسنباطي تم في أواخر العام ١٩٣٢، وفي بيتها، وأنها زارته فيما بعد في منزله لتطلب إليه تلحين «النوم يداعب». وبالرجوع إلى تاريخ صدور هذه الأغنية مطبوعة على اسطوانات شركة «أوديون» يتضح أن زيارة أم كلثوم للسنباطي تمت في أواخر العام ١٩٣٣، وأن الأغنية المذكورة غنتها أم كلثوم في العام ١٩٣٤ نفسه، قبل أن تظهر مطبوعة على أسطوانة قياس ٣٠ سم لحساب شركة أوديون في العام ١٩٣٥، ومرة ثانية في العام ١٩٣٦. وفيما يلي نص المونولوج الذي نظمه شاعر الشباب «أحمد رامي»:

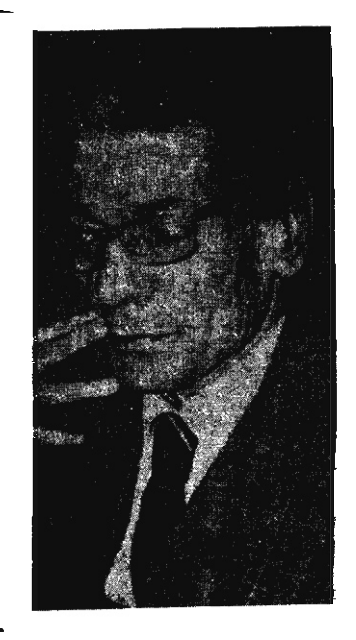
أحمد رامي

النوم يداعب عيون حبيبي

النوم يداعب عيون حبيبي	والسهد شاغل جفوني



أم كلثوم



رياض السنباطي

يا ريته يغفل ويكون نصيبي   تفضل تشاهـده عيـوني
أهيم في حسنـه وأشرب بهاه
وأبعت له طيفي يسبح معاه
يشكي له حالي   م اللي جرى لي   طول الليـالي

□ □ □

ياما هويت النوم   أرحم فؤادي من كتر نوحي
ما كانش يهوى عيني النوم
ياما اشتهيت النوم   وقلت طيفه يرأف بروحي
يعطف علي   ويزورني يوم

□ □ □

من كتر ما اتمنيت رؤياه   لو كان يزورني في الأحلام

وقلت يمكـــن يوم ألقـــاه　　معـــاي في وادي الأوهـــام
الفكـــر تاه في الغـــرام　　بين السهـــر والمنـــام
نم يا حبـــيب الـــروح　　الليل بطوله سهران عليك
خلي الضنـــى والنـــوح　　للي فؤاده سلّم إلـــيك
وإن جه نسيم السحـــر　　ونبه اللي عن طول سهادي
غافـــل نعسان
يشوف في عيني السهـــر　　ويرحم اللي طول الليـــالي
يحلم سهـــران

عندما تصدى السنباطي لتلحين هذا المونولوج، كان يدرك تماماً أنه يدخل معركة حاسمة بالنسبة إليه، فمحمد القصبجي ــ سيد المونولوج على الإطلاق ــ وقف على القمة بعد روائعه التي أعطى «إن كنت أسامح، ياما ناديت، طالت ليالي البعاد، يا نجم، فين العيون» ومحمد عبد الوهاب كان يقف على القمة المقابلة بصوته وألحانه وروائعه، هو الآخر، كما في «الهوان وياك معزة، يا ترى يا نسمة، بلبل حيران، مريت على بيت الحبايب» أما زكريا أحمد، فقد أعطى هو الآخر كل نفيس في المونولوج الذي زاحم فيه ما أعطاه زميلاه، ولعل أبرز مونولوج غنته له أم كلثوم في تلك الفترة هو مونولوج «ياما أمر الفراق».

استفاد السنباطي الذي سبق ولحن عدداً من المونولوجات لكل من «نادرة وفتحية أحمد، وعبد الغني السيد، وأحمد عبد القادر» من تجربته الشخصية في تلحين المونولوج ومن تجارب القصبجي بالذات، بدءاً من مونولوج، «إن كنت أسامح» وانتهاءً بآخر أعماله في تلك الفترة «يا غائباً عن عيوني»، وعنيَ عناية خاصة بأعمال محمدِ عبد الوهاب، التي كانت تختلف عن أسلوبية القصبجي. ومن هنا أثرى تجربته في التلحين، وعرف كيف يتصدى لتلحين هذا المونولوج، وكيف يكرس تجارب الآخرين لخدمة فنه، فأغنى بإبداع كبير المونولوج المذكور باللوازم الموسيقية المشرقة الحديثة في كل شيء، وبالجمل الموسيقية التي قطّع بها صدر البيت وعجزه، وبين الكلمة والكلمة في بعض الأحيان دون إعادة أو تكرار ــ كما فعل غيره ــ وسخرًّ أحرف المد الصوتية الثلاثية في التلحين ليستفيد من طاقة أم كلثوم الصوتية، وخلق تبايناً انسجامياً بين قرار صوت أم كلثوم وجوابه في المحط المقامي، وبين اللوازم الموسيقية التي جاءت في جوابات قرار صوت أم كلثوم، وفي قرارات جواب صوتها أيضاً، من

خلال التوافقات البليغة في كل قفل غنائي، واستخدم ما يعرف بالغمز على الأوتار لأول مرة في تاريخ الغناء العربي ـــ بيزيكاتو ـــ بصورة يبدو معه اللحن وكأنه خلفية هارمونية لمد أم كلثوم الصوتي الذي أتاح للحن أن يطفو على السطح شيئاً فشيئاً، حتى أشرق لامعاً رائعاً بعد أن استقر صوتها على القفل المثير في غنائها:

« يعطف علي ويزورني يوم »

والأداء الكلثومي للحن كان أكثر من شاعري، وهو دون شك أنهك السنباطي حتى استطاع أن يلقنها إياه لصعوبته ودقته. إذ من المعروف عن مطربينا ومطرباتنا، عدم إجادتهم للأساليب الصولفائية ـــ قراءة التدوين الموسيقي ـــ لجهلهم ماهية النوطة الموسيقية حتى الآن، ويمكن استثناء قلة من المطربين والمطربات من الذين يجيدون العزف والقراءة الصولفائية، كمطربة العواطف « ملك » التي كانت تلحن لنفسها، وتقدم حفلاتها الشهرية على مسرحها في القاهرة، في يوم السبت الأول، و« بهيجة حافظ »، التي كانت تجيد العزف على البيانو، وتملك صوتاً جميلاً، ولكنها فضلت احتراف التمثيل على الغناء، بسبب جمالها وهوايتها، و« يولاند أسمر » المعروفة في القطر العربي السوري باسم « بسمة » والمطربة الشهيرة « فيروز » التي تعلمت الصولفيج في الكنيسة المارونية التي كانت تتردد عليها. وعدا هؤلاء كان جميع المطربين والمطربات لا يعرفون شيئاً عن التدوين الموسيقي، ناهيك عن قراءته كلحن غنائي، الأمر الذي كان يدفع بالملحنين إلى تحفيظ المطربات والمطربين الألحان التي وضعوا. وقد ظلت هذه الطريقة هي السائدة حتى منتصف الخمسينيات، ومن ثم استبدلت بأشرطة التسجيل، بعد انتشار آلات التسجيل على نطاق واسع، وغزوها للحياة الموسيقية، فصار الملحن يسجل الأغنية بصوته وعلى عوده، ويرسل بها إلى المطرب أو المطربة، ليتم حفظه كما جاء بصوت الملحن على الشريط المسجل. وعندما تنتهي عملية التحفيظ بهذه الطريقة، يشرف الملحن على التمارين مع الفرقة الموسيقية، فيضع اللمسات الأخيرة، ليضفي على اللحن مزيداً من الجمال، قبل أن يظهر بصورته النهائية.

تضافرت في مونولوج « النوم يداعب » جهود المؤلف والملحن والمطربة، فتهيأت له كل أسباب النجاح والتفوق. والمونولوج المذكور هو من مقام الكرد، ومن أصعب وأدق الألحان التي عرفت في تاريخ الغناء حتى تلك الفترة. ولا يستطيع أن يؤديه سوى مطرب متمرس، لأنه منهك في أدائه وتعبيره.

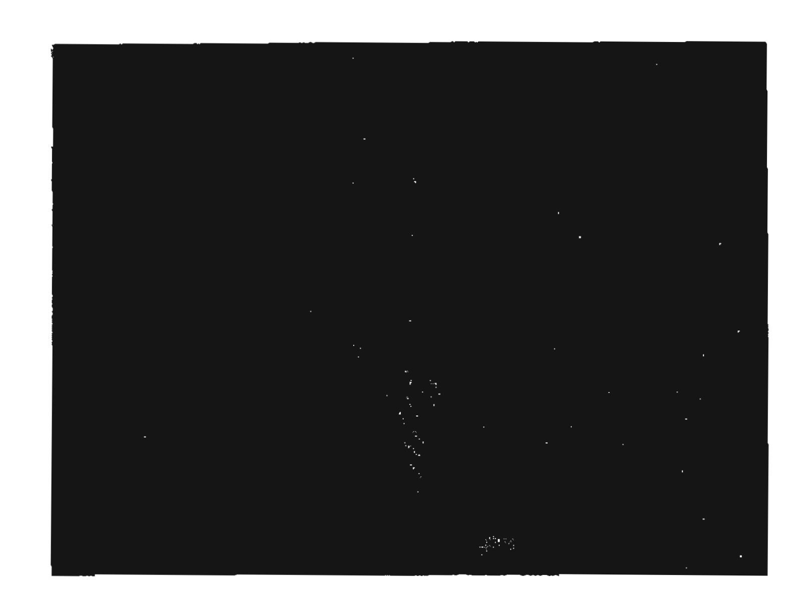
حقق هذا المونولوج ــ بالتجديد الذي جاء به ، إنْ في الإلقاء الغنائي ، أو في اللوازم والجمل الموسيقية المتفردة ــ نصراً ما كان السنباطي نفسَه يحلم به ، ناهيك عن أم كلثوم التي كانت متشككة بقدرته ، مع طائفة الملحنين الكبار الذين كانوا لا يتوقعون له النجاح ، وينظرون إلى السنباطي كعازف عود بارع فحسب .

كان هذا المونولوج ، نقطة ، انعطاف في حياة السنباطي ، فيه اتضحت معالم شخصيته الفنية لأول مرة ، وفيه سجّل الغناء قفزة نوعية في التجديد ، وكان على السنباطي أن يتابع الطريق ، فسيد المونولوج ــ محمد القصبجي ــ تجاوز بأعماله اللاحقة التي ظهرت في فيلم « وداد » ما أعطاه السنباطي في مونولوج « النوم يداعب » ومن هنا بدأ التنافس على شاعرية المونولوج بين الثلاثي الكبير (القصبجي ، ومحمد عبد الوهاب ، والسنباطي) ، وكان كل رصيد السنباطي حتى ذاك الوقت مونولوج « النوم يداعب » ، وأعمالاً أخرى لعبد الغني السيد ، ونجاة علي ، وأحمد عبد القادر ، لم تشكل في مجموعها سبقاً على العملاقين الآخرين ، وإن دلت من خلال « النوم يداعب » على ما ينتظر الأغنية العربية من مستقبل زاهر ، على يدي السنباطي .

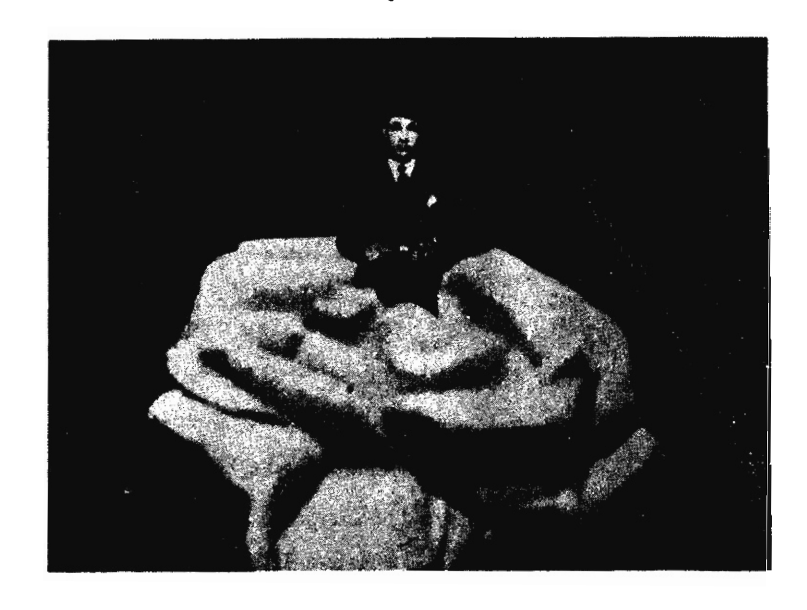
بعد هذه الأغنية ، غدت أحلام السنباطي لا تتسع لنبوغه وعطائه ، فها هو يقف مع أساتذة التلحين ، وها هو قد غدا ملحناً للمطربين والمطربات الكبار ، بعد أن غدت أم كلثوم من مغنيات ألحانه .

في العام نفسه الذي وضع فيه أول ألحانه لأم كلثوم ، تخرج من المعهد ، وفي الوقت نفسه احتفظ بوظيفته فيها كمدرس لآلة العود . وفي حفلة التخرج قدم لأول مرة معزوفة استهل بها وصلة الغناء الشهرية ، هذه المقطوعة كتبها بقالب اللونغا التراثي في مقام « النهاوند » وقد عرفت فيما بعد باسم « لونغا رياض » نسبة إليه .

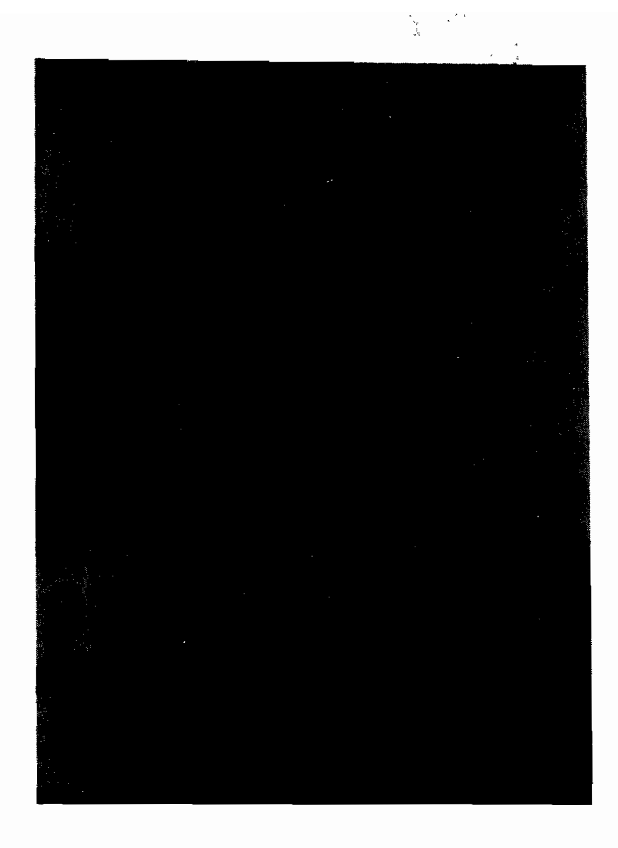
كانت هذه المقطوعة مفاجأة لأساتذة المعهد وطلابه وللجمهور الذي حضر الحفلة . إذ برهن من خلالها ، على طول باعه في الأعمال التراثية ، وأنه يمكن للفنان الواعي لفنه أن يتحدث من وراء القوالب التراثية بلغة عصره ، وهذا ما فشل فيه معاصره محمد عبد الوهاب في « السماعيات » التي ألّف ، والتي ظل يدور فيها بلغة الماضي . واللونغا كعمل فني دقيق وخفيف ومرح وذي إيقاع ثنائي سريع ، يتطلب مهارة خاصة في التأليف ، ولا أعرف « لونغا » واحدة منذ ولادة « لونغا رياض » استطاعت أن تثبت وجودها ، وأن تتحدث بلغة العصر ، وأن



محمد عبد الوهاب



فيلم الوردة البيضاء لعبد الوهاب



السنباطي يحتضن عوده الذي لازمه أكثر من ٥٠ عاماً

تدعم هذا الفن سوى أعمال ضئيلة «كلونغا نهاوند» لعبد العزيز محمد، و«لونغا فرحفزا» لمدوح السمان، ولونغا عجم لجميل عويس، ولونغا راست لمحمد عبد الكريم.

دخلت «لونغا رياض» في برامج المعاهد الموسيقية الخاصة والرسمية في كل الوطن العربي تقريباً. وغدت علامة بارزة في تخرج الطالب العازف، وما تزال هذه المقطوعة الساحرة حتى اليوم تتحدى عامل الزمن لأنها تحدثت بلغة هذا العصر.

السنباطي عازف عود في تخت محمد عبد الوهاب

محمد عبد الوهاب الذي احتاج في أواخر العام ١٩٣٣ عازف عود متمكن من أجل تسجيل أغاني فيلمه الأول «الوردة البيضاء» لم يجد أمامه سوى «السنباطي» الذي أجمعت

عليه الأراء كأقوى وأبرع عازف عود. وقد ظهر «السنباطي» في الفيلم المذكور، ومثل فيه بالإضافة إلى قيامه بالعزف مع تخت محمد عبد الوهاب مشهداً قصيراً جداً، ويتحدث السنباطي عن ذلك فيقول(١١):

«... لقد كنت ضمن أفراد التخت الذي صاحبه في أغاني الوردة البيضاء، بل إنني ظهرت في هذا الفيلم في مشهد لم يستغرق عرضه سوى نصف دقيقة، وكان المشهد لفرقة التخت التي تنتظر «محمد أفندي» بطل الفيلم الذي هو محمد عبد الوهاب حتى نعزف له أغنية «النيل نجاشي» ولما تأخر عن حضور البروفة، وقفت أنا كما تقضي حوادث الفيلم محتجاً وقائلاً: مش معقول ننتظر أكثر من كده.. وكان هذا أول ظهوري على شاشة السينما».

وللحقيقة والتاريخ، فإن الإعجاب كان متبادلاً بين الأثنين، وكان السنباطي يغني بعض أغاني محمد عبد الوهاب في حفلات المعهد الشهرية، وفي السهرات الخاصة، غير أن الذي اختار السنباطي للعزف في الفيلم المذكور، لم يكن محمد عبد الوهاب، وإنما قائد فرقته «التخت الشرقي» الفنان العربي السوري الكبير «جميل عويس». ومنذ قيام السنباطي بتسجيل أغاني فيلم «الوردة البيضاء» على عوده، أخذ محمد عبد الوهاب يشيد بمقدرة السنباطي وبراعته وموهبته في العزف. ويجب ألاّ ننسى أن جميع المقاطع الموسيقية التي انفرد بها العود خلال غناء محمد عبد الوهاب لأغاني الفيلم، كانت من أداء السنباطي. مثال ذلك أداء العود في مونولوج «ضحيت غرامي عشان هناكي» وغيره من الأغنيات إضافة للموسيقا التي رافقت مشاهد الفيلم، وبخاصة مقطوعة «لغة الكيتار».

كان لقاء السنباطي بمحمد عبد الوهاب في العام ١٩٣٣ أول لقاء له بعد لقائه بأم كلثوم. وكان عبد الوهاب يمثل قمة الغناء العربي، بينما كان السنباطي يشق طريقه في سماء الفن كمطرب وملحن وعازف، بأناة وصبر، وبرغم الإعجاب المتبادل بين الإثنين والحماسة لبعضهما بعضاً، فقد شاءت الظروف أن تشوب سماء هذا الإعجاب الغيوم، وأن تتكاثر وتتلبد شيئاً فشيئاً بسبب أم كلثوم، التي أخذت بالاعتماد على السنباطي في أغانيها، فتقلصت العلاقة التي بدأت بينهما باندفاع في الجانبين، لتغدو نوعاً من المجاملات، ولتتحول مع الزمن إلى نوع من الغمز في التصريحات المهذبة التي كانا يطلقانها رداً على بعضهما في

(١١) راجع مجلة المجلة ــ العدد ٨٥، تشرين الأول/أكتوبر/ ١٩٨١ ــ رياض السنباطي يروي أول لقاء له بين أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب.

المناسبات، لتغدو نوعاً من التجريح، مثال ذلك التصريح الذي أدلى به محمد عبد الوهاب لمجلة أخبار اليوم في السنة الأولى لصدورها بأن السنباطي عازف عود بارع لا يجارى وملحن قوي في الأعمال الدينية..

هذا القول يعني أن السنباطي لا يصلح في التلحين لغير الأعمال الدينية. وأخلاقيات السنباطي كانت فوق هذا اللغو الذي أريد به باطلاً.. فعبد الوهاب الذي بلغ الأوج في صراعه مع أم كلثوم على زعامة الساحة الموسيقية، كان يوزع التصريحات الجارحة المهذبة بطريقة ذكية، كان يقول لمجلة «الاستديو» التي كانت تصدر عن «دار الحبيب» مع «مسامرات الحبيب» واختصت بالقضايا الفنية وبخاصة السينمائية إن محمد القصبجي هو من أبرع عازفي العود، وهو بقوله هذا نال من القصبجي كملحن عندما قَصَرَ موهبته على عزف العود، مع أن الذي علمه العزف على العود هو محمد القصبجي، أستاذ أساتذة هذا الفن.



رياض السنباطي

أم كلثوم التي سئمت وملت العراك المستور الذي لا تجيده، والذي ينال باستمرار من ملحنيها استدعت السنباطي في ثورة غضب، وطلبت إليه أن يلحن كل القصائد التي سبق وغناها محمد عبد الوهاب من جديد لتغنيها.

ويحدثنا الأستاذ «إبراهيم الخوري» في الشبكة عن هذه الواقعة بما سمعه في سهرة خاصة أقامها السفير الكويتي على شرف السنباطي في بيروت عام ١٩٨٠، فيقول إن أحد الساهرين قال للسنباطي ضاحكاً بعد أن روى له هذا قصة قصيدة سلوا كؤوس الطلا:

كنا نعتقد أن أحمد شوقي يحب محمد عبد الوهاب وحده، فإذا هو يحب أم كلثوم أيضاً.. فضحك السنباطي بدوره وقال:

كلهم كانوا يعتقدون أن رياض السنباطي يحب أم كلثوم وحدها، بينما أنا أحب عبد الوهاب أيضاً. قلت له: هذا حدث؟



عبد الوهاب مع شوقي ــ مرحلة «في الليل لما خلي»

فقال: هذا قديم.. وللمناسبة أحب أن أكشف سراً أعلنه للمرة الأولى في حياتي، عندما اشتد التنافس بين أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب في عز شبابهما، طلبت مني أم كلثوم أن أجمع معظم أغاني عبد الوهاب الناجحة وأعيد تلحينها بنفسي، لتغنيها أم كلثوم.. ولكنني رفضت الإقدام على هذا العمل حباً مني لعبد الوهاب وتقديراً لصوته العظيم..

وسأله الأستاذ إبراهيم الخوري:

وماذا تفعل بالشعراء الذين نظموا تلك الأغاني لعبد الوهاب؟ هل كانوا سيوافقون على فعلتك لو أنك رضخت لطلب أم كلثوم.

قال السنباطي:

كانت أم كلثوم ستختار أشعار أحمد شوقي فقط التي أنشدها عبد الوهاب... وأحمد شوقي كان رحمه الله قد مات...

بعد مونولوج «النوم يداعب» في العام ١٩٣٤، لحن السنباطي لعبد الغني السيد أغنية «عذاب غرامك هنا» التي راجت طويلاً، نحى فيها منحى عبد الوهاب في أغانيه الخفيفة التي ظهرت في «الوردة البيضاء» كأغنية «يا وردة الحب الصافي»، ولكن بطريقة سنباطية، فأعطى الأغنية أبعادها في الإيقاع الغنائي، مستغلاً في ذلك صوت «عبد الغني السيد» الذي يضاهي صوت عبد الوهاب في قوته، ويقصر عنه في طلاوته، منطلقاً بهذا الصوت إلى أجواء لم يسبق له أن تطرق إليها في الأغاني التي سبق وأعطى، مستفيداً من الأحرف الصوتية في المد والترجيع.. تقول كلمات الأغنية:

عذاب غرامك هنـــا — وكل شيء فيـــه يهون
خلينـــي أحـــبك أنـــا — وأدوق مرار الشجـــون
وخلي قلـــبك بعيـــد — عن نار وذل الغـــرام
وفـؤادي لو كان يفيـــد — فداك ما هوش حرام

□ □ □

يصعب علي التقيكـــي — وشوف فؤادك حزيـــن
والدمـع يعـرف عنيكـي — واسمع لقلـــبك أنين

□ □ □

خلينـــي أحـــبك أنـــا — وأديكـي قلبي الحنـــون
عذابي يوم المنـــى — ما دام في حبك يكـون

أغنيـــة «عـلى بلـدي المحبـوب وديـنـــي»

في أوائل العام ١٩٣٥، اكتسح السنباطي مصر كلها بلحنه الشعبي «على بلدي المحبوب وديني» وصارت الأغنية على كل فم ولسان، وحلقت طويلاً وطويلاً، بفضل اللحن

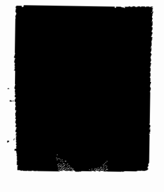
الشعبي البسيط الصادق والعميق، وبفضل الأداء الممتع الذي أداه عبده السروجي قبل أن تؤديه ثانية أم كلثوم، وتسجله على أسطوانات لشركة أوديون، فما قصة هذه الأغنية، ولماذا غناها عبده السروجي قبل أم كلثوم؟!



عبدو السروجي



أحمد رامي



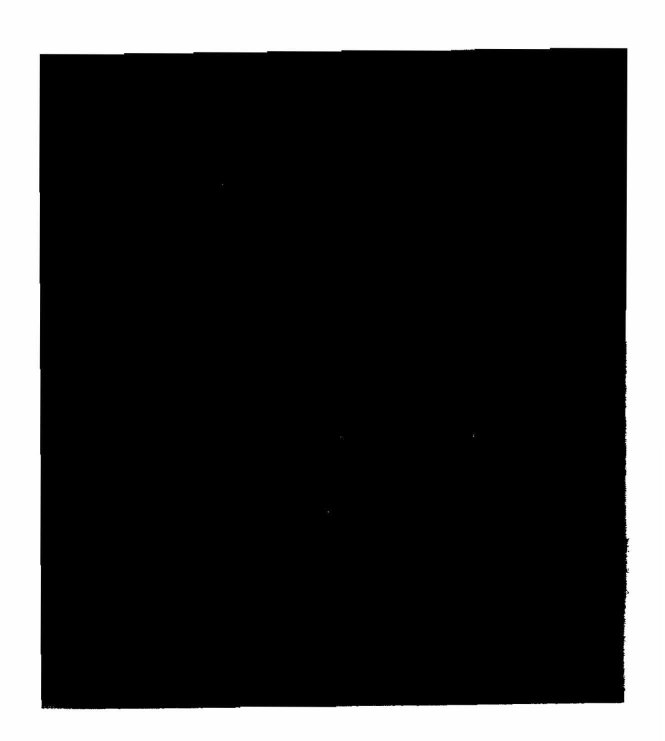
أحمد سالم

إذا القينا نظرة على ألحان السنباطي في تلك الفترة من حياته، نجدها تائهة تفتقر إلى الشخصية الفنية، باستثناء الألحان الدينية التي أعطى، ومونولوج «النوم يداعب»... كان كغيره من الملحنين الذين يبدؤون حياتهم عادة بتقليد أعمال الكبار، غير أننا لا نعرف له لحناً واحداً، نحى فيه منحى «سيد درويش» في التلحين، أو نهجَ نهجُ الشيخ «أبي العلا محمد» في القصيدة. صحيح أنه تأثر بمحمد القصبجي، ومحمد عبد الوهاب في بعض أعمالهما، ولكنه لم يخضع طويلاً لهذا التأثير الذي لم يكن من القوة كي يطبع أعماله بطابعهما، وإن لمس فيه التجديد الذي يتوق إليه، ودلّه في الوقت نفسه على الطريق التي يجب أن يسلكها، وعلى الأسلوب الحديث الذي عليه أن ينتهجه. وبصورة عامة فإن شخصية السنباطي لم تتبلور فنياً، ولم تتخذ مساراً واضحاً إلا بعد العام ١٩٣٣، وهو العام الذي تم فيه لقاؤه بأم كلثوم. ويمكن القول إن التأثير الذي خضع له في مجمل أعماله التي سبقت «النوم يداعب» على الرغم من التأثيرات الوافدة التي نوهنا بها، كانت من أعمال أبيه الشيخ محمد السنباطي، وخاصة في الأغاني الخفيفة، التي وجدنا لها مشابهاً في أعمال أبيه، كما ذكر هو بالذات، فإذا أضفنا إلى هذا التزامه منذ بداية حياته الفنية كهاوٍ في المنصورة ثم كمحترف، ألا يعرض خدماته على أحد، لوجدنا أن «ليتوباروخ» وكيل شركة «أوديون» للأسطوانات، هو الذي اتصل به، وهو الذي طلب إليه أن يلحن لعبد الغنيّ السيد، وأحمد عبد القادر، ومحمد صادق، ونجاة علي، ومن ثم توسعت رقعة اتصالاته، عندما طلبت إليه نادرة الشامية، ومنيرة المهدية، وفتحية أحمد، أن يلحن لهن. وكان الرجل الديناميكي وراء كل هذا، هو «ليتوباروخ» الذي اكتشف مبكراً موهبته، أو لنقل «مدحت عاصم» الذي أرشد «باروخ» ودله على موهبة السنباطي. وكما لجأ المطربون والمطربات إليه يلتمسون ألحانه، لجأت إليه أيضاً أم كلثوم.

فيـلـم وداد

ويمكن القول إن البداية ـــ بداية ولادة أغنية «على بلدي المحبوب وديني» بدأت منذ قام بنك مصر، بتأسيس ستوديو مصر للسينما في العام ١٩٣٤، فأراد أن يستهل إنتاجه بفيلم تاريخي ضخم، تكون بطلته أم كلثوم. فعهد إلى الشاعر «أحمد رامي» بتأليف القصة وأغاني الفيلم، وإلى المخرج الألماني «فريتز كرامب»، بالإخراج، على أن يساعده في ذلك المخرج الشاب القادم حديثاً من باريز «أحمد بدرخان».

وهكذا ولدت قصة «وداد» التي تجري حوادثها في عصر المماليك. لتغدو فيلماً، وليلعب دور البطولة فيه إلى جانب أم كلثوم الممثل القدير «أحمد علام»، أما أغاني الفيلم فقد عهد بتلحينها إلى القصبجي وزكريا والسنباطي. وزيادة في الإيضاح فإن «ستوديو



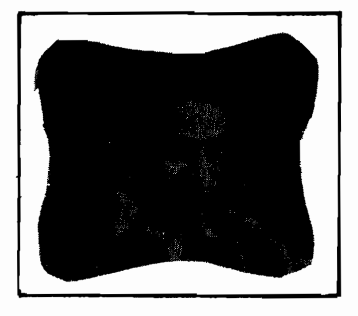
أم كلثوم في فيلم وداد

مصر» اتفق مع أم كلثوم على أجر محدد لقاء التمثيل والغناء، واتفق مع كل الفنيين الآخرين عن طريق المشرف على الانتاج، الأستاذ «أحمد سالم» الذي غدا فيما بعد نجماً سينمائياً

معروفاً ، كما اتفقت مع شركة « أوديون » على تسجيل صوت الفيلم وأغانيه في استديوهاتها . ولما كانت أم كلثوم تعتمد على القصبجي وزكريا في تلحين أغانيها ، وما زالت متشككة في قدرة السنباطي على التلحين لها ، برغم نجاحها الكبير في « النوم يداعب » فقد اتفق على أن يلحن السنباطي أغنيتين فقط ، هما : نشيد « حيوا الربيع » و « على بلدي المحبوب وديني » . وبالرجوع إلى حديث لرياض السنباطي حول أغنية « على بلدي المحبوب » أذيع ضمن لقاء طويل مدته ساعة من الزمن من إذاعة القاهرة في العام ١٩٧٧ قال ما يلي :

جاءني المرحوم « أحمد سالم » ومعه كلمات أغنية « على بلدي المحبوب وديني » لأحمد رامي ، معتذراً بأنها الأغنية الوحيدة التي سألحنها للفيلم .. فيلم وداد ... وبعد أيام أنهيت تلحينها ، وسلمتها لأحمد سالم ، ليعود إلي في اليوم التالي قائلاً : اللحن لم ينل الرضى ، ولم يحظ بقبول من أم كلثوم . وطلب إلي أن ألحنه ثانية ، فرفضت ، وإن زرع قول أم كلثوم الذواقة الشك في مقدرتي .. فطلبت منه أن يكلف ملحناً آخر ليلحنها ، واعلمته بأني سأعطي هذا اللحن لعبد السروجي ...

ويتابع السنباطي فيقول : الذي حدث هو افتتان « باروخ » باللحن ، فسجله بصوت عبده السروجي . وقبل أن ينتهي الفيلم ظهرت الأغنية ونجحت نجاحاً شعبياً كبيراً ، وزادها



أحمد بدرخان

نجاحاً على نجاح ظهورها ثانية في فيلم وداد بصوت أم كلثوم وعبده السروجي الذي قام بتمثيل دور ثانوي في الفيلم المذكور ، غنى فيه مذهب الأغنية فقط بينما غنت أم كلثوم الأغصان ..

ويستمر السنباطي في سرد ذكرياته عن هذه الأغنية قائلاً : بعد نجاح الأغنية وإقبال الناس عليها ، طلبت أم كلثوم أن تسجلها بصوتها على أسطوانة لحساب شركة « أوديون » فاشترطت إرضاء عبده السروجي أولاً ، وتم ذلك . وظهر لحني الثاني اللي هو « على بلدي المحبوب » بصوت أم كلثوم في أسطوانة لشركة أوديون كأغنية من أغاني الفيلم .

إن هذه الأغنية التي لم تنل من إعجاب أم كلثوم عندما استمعت إليها لأول مرة، سجلت مبيعاتها عند ظهورها بصوتها رقماً خيالياً، إذ بلغ ربح الشركة منها /١٨/ ألف جنيه. وبالعودة إلى ما ذكره السنباطي في الحوار الذي أجرته معه مجلة المجلة[١٢] يتبين لنا من قوله:

«... ثم لحنت لها أغنية اشتهرت بعد ذلك هي «على بلدي المحبوب وديني». إنه لحن لها هذه الأغنية خاصة، وهو صادق في ذلك، غير أن أم كلثوم لم تعجب باللحن في بداية الأمر، فغناه عوضاً عنها عبده السروجي، وهذا ما جعله يروي الواقعة كاملة في حديثه الإذاعي واكتفى بحديثه لمجلة المجلة بذكر الأغنية على أنها لحنه الثاني لأم كلثوم.

ما يعنينا من هذا كله، الأغنية نفسها، التي حملت الشيء الكثير من تأثيرات الأجواء الشعبية المصرية الحميمة، ومن تأثيرات لحنه الشهير «لونغا رياض» على الرغم من اختلاف اللحنين في المقام والطابع اللحني، فلونغا رياض هي من مقام النهاوند كما أسلفنا وأغنية «على بلدي المحبوب» من مقام البياتي.

لقد غدت هذه الأغنية، أغنية جماهيرية، فاجتاحت الوطن العربي من أقصاه لأقصاه لتغدو بسبب تحديها الدائم لعاديات الزمن الفنية وغير الفنية، أغنية تراثية فولكلورية، إذ ما زال الناس يتعايشون معها في كل المناسبات، برغم مرور نصف قرن على ولادتها، وبذلك فرضوا ديمومتها، لتظل شاهدة على العطاء الفني السخي، وعلى عظمة هذا العطاء، وفيما يلي نورد نص هذه الأغنية التي نظمها أحمد رامي.

على بلدي المحبوب وديني

المذهب

على بلدي المحبوب وديني   زاد وجدي والبعد كاويني

«غصن»

(١٢) راجع مجلة المجلة ـ العدد ٨٥، تشرين الأول /أكتوبر/ ١٩٨١ ـ.

يا مسافر على بحر النيـل   أنـا لي في مصر خليـل
من بعده ما بنـام الليـل   على بلدي المحبوب وديني

« المذهب »

على بلدي المحبوب وديني   زاد وجدي والبعد كاويني

« غصن »

يا حبيبي أنا قلبي معاك   طول ليلي سهـران ويـاك
تتمنـى عينـــي رؤيـــاك   اشكي لك وأنت تواسيني

« المذهب »

على بلدي المحبوب وديني   زاد وجدي والبعد كاويني

« غصن »

يا هنايـا لما افـرح بيك   واتهنى بقربك وأنا جيك
وعيني تبقـى في عينـيك   احكي لك وأنت تراعيني

« المذهب »

على بلدي المحبوب وديني   زاد وجدي والبعد كاويني

إذاعـة ماركـوني مـن القـاهـرة

انتشر المذياع « راديو Radio » أول ما انتشر في المشرق العربي في مصر، ثم انتقل منها إلى جميع الأقطار العربية، فقد تأسست في القاهرة منذ العام ١٩٣٢ عدة إذاعات خاصة، كان يملكها عدد من المستثمرين الذين كان هدفهم الربح أكثر من تقديم الأعمال الفنية

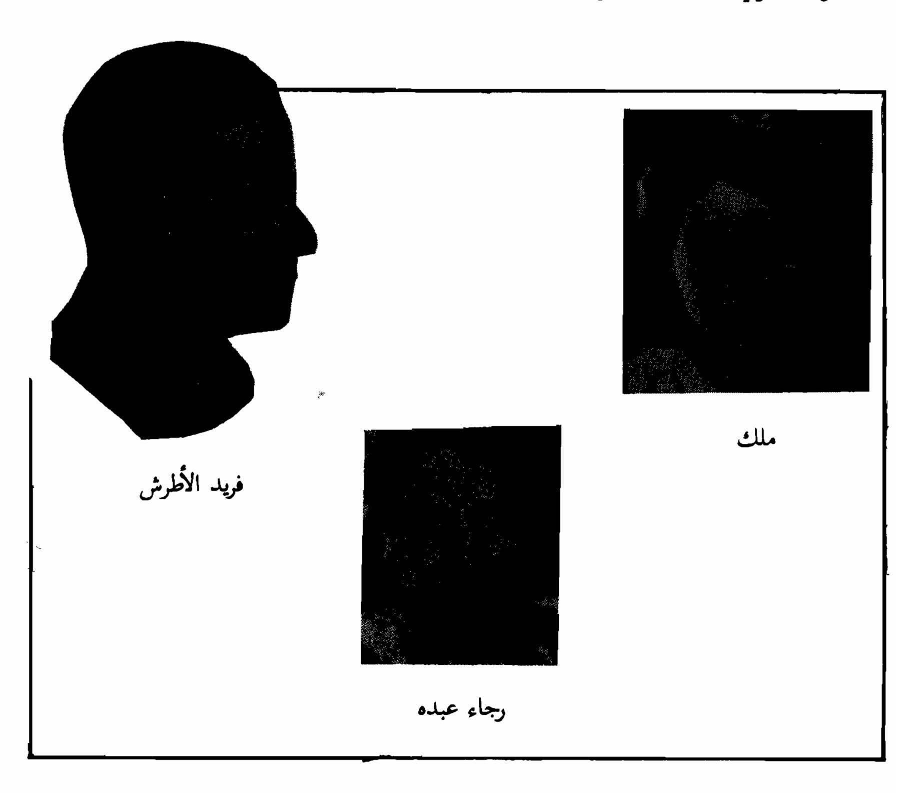
والثقافية، وظلت هذه الإذاعات الخاصة الآخذة بالازدياد، تعمل دون رقيب أو حسيب، أو وازع من ضمير، وتستأثر بالشارع حتى العام ١٩٣٤، عندما قررت الحكومة المصرية، وضع حدٍ لفوضى هذا الإذاعات، فأنشات في بداية الأمر شركة مساهمة، استطاعت أن تنال لوحدها حقوق استغلال الإذاعة في مصر من مخترعها الإيطالي «ماركوني». فأقامت أجهزتها الفنية في مكان قريب من العاصمة «جبل المقطم» وابتنت استوديوهات البث في شارع علوي بيك في القاهرة. وكان يمثل الحكومة في مجلس إدارة هذه الاذاعة «مصطفى بك رضا» عازف القانون المعروف، المقرب من الملك فؤاد الأول، والأستاذ «محمد فتحي» شقيق الشاعر الرومانسي «أحمد فتحي» والأستاذ «مدحت عاصم» الموسيقي المثقف والمشهور جداً في الأوساط الفنية والثقافية.

افتتحت الإذاعة رسمياً وباشرت عملها في ٣١ أيار /مايو/ ١٩٣٤ تحت اسم «إذاعة ماركوني من القاهرة»، ثم استبدل الإسم عند نهاية العقد في العام ١٩٣٦ باسم إذاعة المملكة المصرية من القاهرة». وكما حدث بالنسبة للحاكي ــ فونوغراف ــ عند ظهوره في أواخر القرن الماضي، حدث بالنسبة لأجهزة الاستماع، المذياع ــ راديو ــ إذ أقبل الناس على اقتناء هذه الأجهزة، ليستمعوا إلى برامج إذاعة ماركوني، وهم قابعون في منازلهم حول الأجهزة السحرية، ولم يقتصر شراء الأجهزة على الشعب العربي في مصر فحسب، بل تعدى ذلك إلى جميع الأقطار العربية الأخرى المجاورة، مذ بدأت إذاعة ماركوني القوية ببث برامجها، إذ ظلت هذه الإذاعة مع إذاعة القدس التي افتتحها البريطانيون المستعمرون في القدس عام ١٩٣٥، الإذاعتين الوحيدتين في المنطقة العربية. وإذا علمنا أن إذاعة بيروت «راديو الشرق» وإذاعة دمشق الضعيفتين قد أنشأهما الفرنسيون في العام ١٩٤٠. وأن إذاعة راديو الشرق الأدنى البريطانية الاستعمارية ــ لندن اليوم ــ وكان مركزها في جزيرة قبرص، تأسست هي الأخرى في العام نفسه تقريباً، أدركنا أن الإقبال على شراء أجهزة الاستماع الذي بدأ تقريباً منذ منتصف الثلاثينيات، كان بهدف الاستماع إلى الإذاعتين العربيتين الوحيدتين القائمتين آنذاك ــ قبل قيام الإذاعات الأخرى في العام ١٩٤٠ ــ وهما إذاعة ماركوني من القاهرة، وإذاعة القدس من فلسطين.

لم تجد إذاعة ماركوني في إذاعة القدس مزاحماً فعالاً، وكان من الطبيعي أن تستقطب هذه الإذاعة بالفعاليات الثقافية والفنية الجماهير العربية طوال سنوات، وأن تتأثر إعلامياً بما

تبثه من برامج فنية واجتماعية وثقافية وسياسية، إلى أن تمكنت إذاعة الشرق الأدنى البريطانية من مزاحمتها بعض الشيء منذ العام ١٩٤١.

استقطبت إذاعة ماركوني منذ ولادتها مختلف الفنانين، وأتاحت الفرصة أمام المواهب الشابة دون استثناء، فنبغ منهم من نبغ، وتوارى منهم من لم يستطع أن يثبت وجوده. وقد نال المشاهير من أمثال «منيرة المهدية ونادرة الشامية، وفتحية أحمد، ومطربة العواطف ملك، وبخاصة أم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب، وصالح عبد الحي، والشيخ أمين حسنين» حصة الأسد من البرامج. كذلك اعتبر كل من «عبد الغني السيد، وأحمد عبد القادر، ونجاة علي، ورجاء عبده، وعبده السروجي، ومحمد بخيت، ومحمد صادق» من الأوائل الذين تحق لهم الأفضلية على من يليهم. أما رياض السنباطي فقد نال امتيازاً خاصاً بفضل «مصطفى بك رضا» مدير معهد الموسيقا العربية الذي كان يدرس فيه، وبفضل «مدحت عاصم» عضو مجلس إدارة الإذاعة للقضايا الموسيقية، عندما أتاحا له فرصة العمر في الأداء العلني كمطرب، وفي التلحين لغيره أيضاً.



ملك

فريد الأطرش

رجاء عبده

ومدحت عاصم هو الذي شجع المطرب الشاب آنذاك «فريد الأطرش» ليغني من إذاعة ماركوني في العام ١٩٣٦ لحنين لمدحت عاصم هما: «كرهت حبك» و«ميمي أنا السعيد في غرامي». يقول رياض السنباطي عن بدء تعامله مع الإذاعة ما يلي(١٤):

«وذات يوم طلبتني الإذاعة، والإذاعة في رأيي لها باب ضيق، إذا نجح الفنان في الدخول منه.. وهذا الدخول يتطلب أشياء كثيرة. فأنت قد تدخل منه لأنك ممتاز فعلاً في فنك، وقد تدخل منه لأنك محسوب من المحاسيب، وقد تدخل منه لأنك لا تستطيع الغناء، ولا تمتاز في ناحية من النواحي.. وكذلك في النهاية تدرك أن الجميع متساوون. ويستولي عليك شعور بعدم الرضى.. وأنا شخصياً كانت الإذاعة لي تجربة كبيرة، فعندما تقدمت لها بأغنيتي التي سمعتها أم كلثوم في إحدى الإذاعات الخاصة فقدرتها، وأعني بها «يا ريتك حبيتني» كانت الإذاعة تعاملني معاملة الفنان المبتدىء الناشيء.. وعلى الرغم من مرور السنين الطويلة التي تطور فيها إنتاجي، فإن المسؤولين في الإذاعة لم يدركوا هذا التطور.. وهذا وضع يسيء إلى الفنانين...».

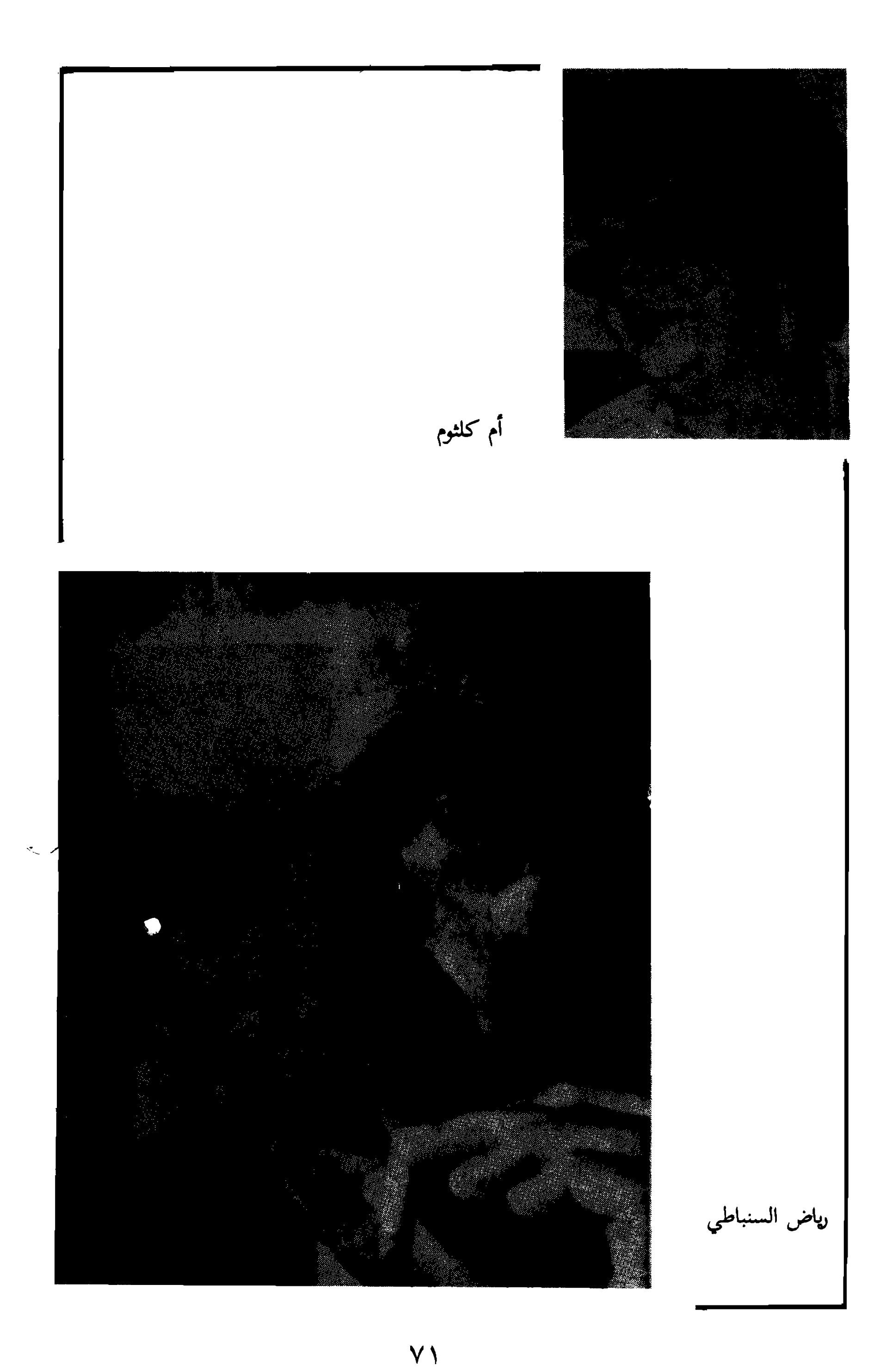
إن المرارة المختفية وراء هذا القول الذي أدلى به السنباطي في العام ١٩٥٤ يدل دلالة قاطعة على أن الامتيازات التي قدمت له من قبل «مصطفى بك رضا» و«مدحت عاصم» انحصرت فقط في دخوله من الباب الإذاعي الضيق كما وصفه.

□ □ □

كانت حصيلة استقطاب الإذاعة للفنانين والمطربين، هو التنافس بين الأعلام وغير الأعلام على مدى سنوات، وانعكس هذا على العطاء الفني بأقصى أبعاده، فاشتهر فنانون مغمورون، من أمثال: فريد الأطرش، وأسمهان، وإبراهيم حمودة، ومحمد عبد المطلب. وارتفع فنانون إلى مصاف النخبة من الأعلام، كرياض السنباطي، ومحمود الشريف، وتوارت نجوم لم تستطع أن تساير الركب المتطلع إلى الأمام، من أمثال منيرة المهدية، ونادرة الشامية، وانطفأ مطربون، كان يمكن لهم لو استمروا أن يلمعوا أكثر كمحمد بخيت، وعبد اللطيف البنا. والإذاعة تعامل الجميع باستثناء محمد عبد الوهاب وأم كلثوم بتسعيرة واحدة ساوت فيها بين

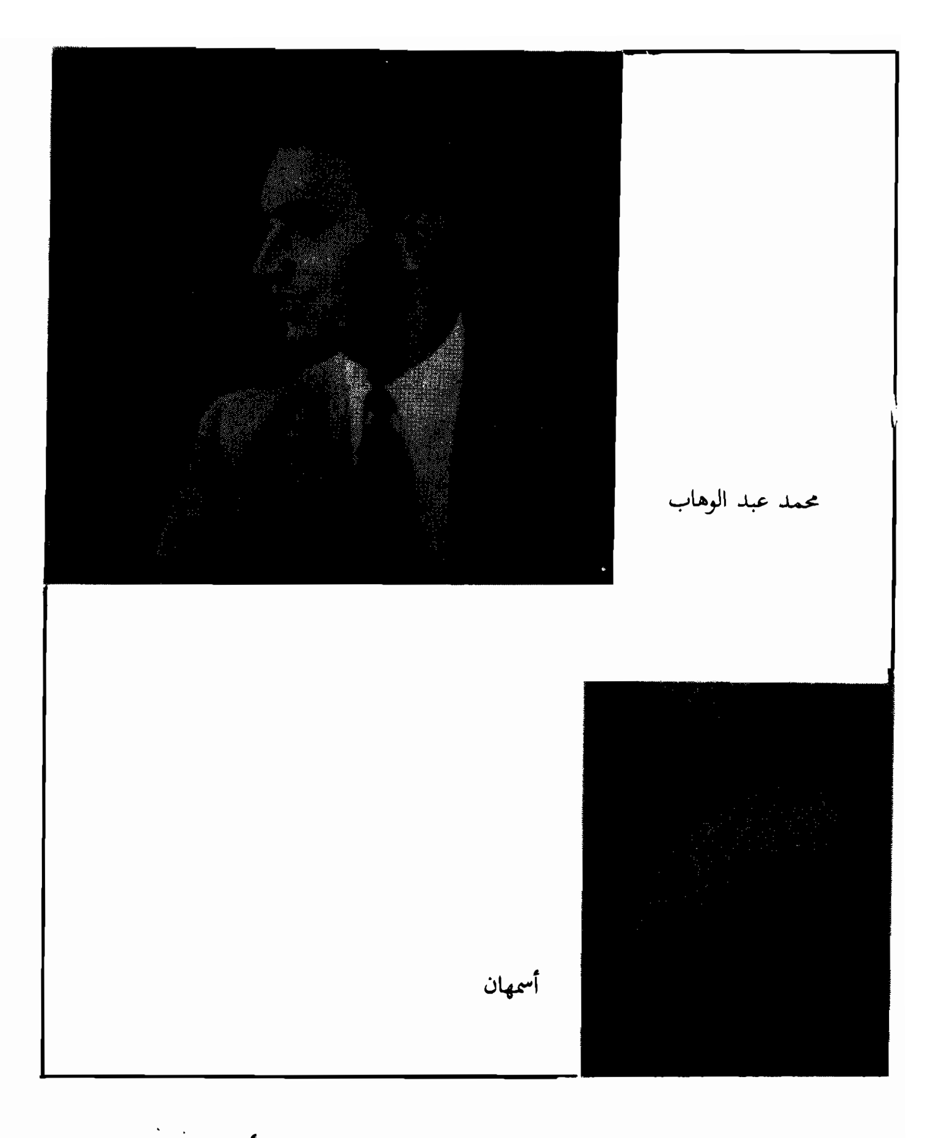
---

(١٤) أهل الفن ــ العدد الخامس، أيار / مايو ١٩٥٤ ــ.



أم كلثوم

رياض السنباطي



محمد عبد الوهاب

أسمهان

النخبة المتميزة من الملحنين والملحنين العاديين الذي دخلوا أبواب الإذاعة كمحاسيب لا يملكون من الفن حتى اسمه. والزمن لا يعترف بالوقوف، وقوافل الفنانين مستمرة في مسيرتها، لا يعيقها عائق من أجل الوصول إلى الهدف اللانهائي في الحياة الموسيقية.

إن الإقبال على الاستماع لإذاعة القاهرة، دفع بهذه الإذاعة إلى إصدار مجلة أسبوعية تحت اسم «الراديو المصري» ، وهذه المجلة كانت تنشر إلى جانب البرامج المقرر إذاعتها

أسبوعياً نصوصاً للأغاني الجديدة المتميزة، وتعليقات مختلفة، وأبواباً منوعة في الثقافة الفنية الخفيفة، وفي الأدب القصصي المصري والعالمي. ونظرة واحدة إلى أحد الأعداد الصادرة آنذاك، وإلى البرامج الأسبوعية التي تتضمنها تكفي للتعرف على الأسماء التي لمعت في بابي الطرب والتلحين، وأشهر تلك الأسماء هي: محمد عبد الوهاب الذي كان حتى تلك الفترة مقلاً في التلحين لغيره، ومحمد القصبجي، وزكريا أحمد اللذين استقطبا بألحانهما جُلَّ المطربين والمطربات، ثم رياض السنباطي، ومحمود الشريف، وعزت الجاهلي. أما المطربون والمطربات الذين لحن لهم كل هؤلاء، ولمعت أسماؤهم عن طريق تلك الألحان فهم: أم كلثوم، فتحية أحمد، نادرة الشامية، نجاة علي، رجاء عبده، سعاد زكي، أسمهان، ليلى مراد، عبد الغني السيد، أحمد عبد القادر، محمد بخيت، عبده السروجي، إبراهيم حموده، محمد عبد المطلب، حورية حسن، صالح عبد الحي، وغيرهم. وتكاد القائمة لا تنتهي كلما أوغلنا قدماً في تقليب أعداد المجلة الصادرة في أواخر الثلاثينيات. ولكن ماذا عن الفترة الواقعة بين عام ١٩٣٤ وعام ١٩٣٦؟.. ماذا عن نشاط السنباطي خلال هذين العامين كمطرب وملحن؟

استطاع السنباطي بصوته الرقيق الناعم و«بعربه» الصوتية السليمة جداً، أن يتبوأ مكانة خاصة في إذاعة ماركوني، من خلال ما كان يقدمه من وصلات غنائية، وكانت الوصلة الغنائية تقدم في السهرة على دفعتين، الأولى في مستهل السهرة قبل الأخبار الرئيسية، والثانية بعدها، وكان يقدم هذه الوصلة حسب الظروف مرة أو مرتين في الشهر، وكان يغني في كل وصلة أعمالاً على الطريقة المتبعة في الوصلات الغنائية، فيستهل الحفلة بمقطوعة موسيقية تراثية أو موضوعة من تأليفه، أو بمقدمة الأغنية الموسيقية التي سيغني، ومن ثم ينفرد بالعزف على العود، ليقدم ارتجالات (تقاسيم)، تنتهي بالعودة إلى المقدمة الموسيقية التي تعاد مرتين، والتي لا يكاد ينتهي أداؤها حتى يبدأ عازف القانون ارتجالاته (التقاسيم) الموسيقية، وهكذا يتعاقب أعضاء «التخت الشرقي» البارزون في تقديم ارتجالاتهم الموسيقية، حتى إذا انتهوا من ذلك، بدأ الغناء بالليالي (الغناء بكلمة يا ليل)، التي يختمها بمواليا (موال)، أو يكتفي بالليالي، وفي كلتا الحالتين تعود الفرقة ـــ التخت الشرقي ـــ لتؤدي مقدمة الأغنية الموسيقية عدداً من المرات، لترسيخ نغمة المقام في ذهن المستمع، إيذاناً بتقديم الأغنية الأساسية في الوصلة الأولى، التي تكون عادة «دوراً» أو «مونولوجاً» أو «قصيدة». ولما كان ما لحنه السنباطي من «أدوار» لا يعتد به، وغير معروف أو مدون، فإن ما كان يقدمه انحصر في القصيدة أو المونولوج بالنسبة للوصلة الأولى، وقصيدة أخرى وأغنية

خفيفة (طقطوقة) بالنسبة للوصلة الثانية . وكان يحلو له أن يغني بعض ألحانه التي أعطى للمطربين والمطربات ، وإن كان يفضل دائماً أن يعطي جديداً ، وخير مثال على ما أوردناه هو التسجيل الأثري لوصلة غنى فيها قصيدة الزهرة ، واتبع فيها ما ذكرناه آنفاً .

أشهر الأغاني التي غنى في الإذاعة منذ تأسيسها في العام ١٩٣٤ ، أغنية « يا ريتك حبيتني زي ما حبيتك » وقصيدة « مقادير من جفنيك » لأحمد شوقي ، التي غناها أمام شوقي قبل أن يغنيها فيما بعد محمد عبد الوهاب . ويقول السنباطي[١٥] : إن أحمد شوقي سأله عن معنى إحدى الكلمات التي مرت في القصيدة ، فلم يعرف ، وعندها قال له شوقي : إياك أن تلحن أي كلمة دون أن تعرف معناها . ويقول السنباطي إنه عمل بهذه النصيحة منذ ذلك التاريخ ، فلم يلحن كلاماً أو شعراً إلا إذا استوثق من المعنى تماماً .

كذلك غنى من شعر علي محمود طه قصيدة « يا مشرق البسمات » ، ومن شعر عباس محمود العقاد قصيدة « يا نديم الصبوات » ، ومن شعر أحمد فتحي قصيدة « همسات » ، وموال « يا ريت ودادي يصون قلبك القاسي » ، وقد سُجل هذا الموال فيما بعد بصوت المطرب عبد الغني السيد ...

وفي هذه الفترة من حياته ، ارتبط بصداقة وطيدة مع « محمد القصبجي » الذي وجد فيه صدى لألحانه وأسلوبه في التلحين ، مع تباين واضح في معالم الشخصية الفنية . وتعود علاقة القصبجي بالسنباطي إلى الفترة التي كان يلتقي فيها الشيخ علي القصبجي بالشيخ محمد السنباطي ، غير أن الصداقة توطدت بين الأثنين ، منذ أخذ القصبجي يزكي السنباطي في مجالسه ، ويمتدح فنه وأخلاقه . وفي رأي النقاد أن القصبجي كان عاملاً مؤثراً وفاعلاً في حياة السنباطي ، وفي إقبال أم كلثوم وغيرها على ألحانه .

كذلك الأمر بالنسبة للشيخ زكريا أحمد الذي تعاون مع السنباطي مذ بدأت أم كلثوم بالتعاون معه ، وإن شاب هذه العلاقة ، الفتور ، على الرغم من قدمها ، بسبب التباين الكبير بين أخلاقهما من جهة ، ولتفضيل أم كلثوم السنباطي على زكريا في الأعمال الكبيرة . وما نقوله عن زكريا أحمد بالنسبة لعامل التفضيل عند أم كلثوم ، سرى فيما بعد على القصبجي

---

(١٥) أدلى السنباطي بذلك في الحديث التلفزيوني الخاص بتلفزيون الكويت . علماً أن السنباطي التقى بشوقي في العام ١٩٣١ عندما غنى من تلحينه قصيدته الشهيرة « مقادير من جفنيك » في المعهد الموسيقي .

أيضاً، فدب الجفاء بين القصبجي وزكريا من جهة وبين السنباطي من جهة ثانية. ويروي السنباطي تفاصيل ذلك فيقول(١٦):

«... لم يكن شيء يقف في وجه أم كلثوم.. كانت في أول شهرتها، وكل ما تقدمه يلقى نجاحاً منقطع النظير... في هذا الوقت بدأت ألحن لها.. كان هناك الله يرحمه الشيخ زكريا، ومحمد القصبجي يلحنان لها. وعندما اندمجت معها جداً، ابتعدت قليلاً عنهما، فزعلا... أنا حاولت كثيراً، أن أصلح ذات البين.. بقا الأمور المالية... الخ...

لم يكن هناك فائدة.. كانت الله يرحمها، عندها إصرار فريد من نوعه، عندما تصر لا تراجع فيه أبداً».

حادثة اسماعيل صدقي باشا

لم يتخل «السنباطي» عن عمله في المعهد الموسيقي كمدرس لآلة العود، كذلك لم يتخل عن الحفلات الشهرية. والغناء فيها بدافع إرضاء ميوله الموسيقية من جهة، ومدير المعهد «مصطفى بك رضا»(١٧) وأستاذه «حسن أفندي أنور» من جهة ثانية. وكان يقدم في هذه الحفلات، فاصلاً من التقاسيم على العود قبل البدء بالغناء، وفي إحدى هذه الحفلات، وبينما كان يؤدي على عوده بعض التقاسيم، سرت همهمة بين الحضور، وتوجهت الأنظار نحو الرجل الخطير الذي دخل القاعة مع حاشيته، قبل أن يتوجه برفقة «مصطفى بك رضا» نحو المقعد المخصص له. لم يكن هذا الرجل الخطير سوى «إسماعيل صدقي باشا» رئيس وزراء مصر آنذاك وجلادها، والرجل الذي وقف وحده مع الانكليز والملك ضد شعب مصر العربي وأمانيه القومية في الحرية والاستقلال، وهو الذي قمع المظاهرات الشعبية والإضرابات الطلابية بالرصاص، واعتقل وزج المئات بالسجون، وكان مكروهاً من الشعب، ليس بسبب ولائه للانكليز فحسب، وإنما لعدائه السافر لحزب الوفد الذي يقف من ورائه الشعب المصري بأسره.

---

(١٦) راجع النهار العربي والدولي ــ العدد ١٥٨، أيار | مايو | ١٩٨٠ــ.

(١٧) مصطفى بك رضا، عازف شهير على القانون، ومدير المعهد الموسيقي، والمسؤول الأول في إذاعة ماركوني، والمقرب جداً من الملك فؤاد الأول.



إسماعيل صدقي باشا

لقد رأى السنباطي خلال لحظات لم تستمر طويلاً في صورة هذا الرجل آلام الشعب كلها وكراهيته له... رأى فيه الرصاص الذي صرع عشرات المواطنين، والمظاهرات الدامية، والظلم والاستبداد، فلم يستطع الاستمرار في العزف، إذ ما كاد «إسماعيل صدقي باشا» يتخذ مكانه في الصف الأمامي من القاعة، ومن حوله حاشيته والمتزلفون له، حتى قطع العزف، ونهض حاملاً عوده بيمينه، ثم قفز من على خشبه المسرح إلى القاعة، أمام دهشة الحضور، وغادر القاعة وهو يتمتم بكلمات مبتورة وغاضبة:

«... ده كلام... اعزف للرجل ده...».

ولحق به «مصطفى بك رضا» و«حسن أفندي أنور» في محاولة منهما لإقناعه بالعودة، ولكنه رفض وأصرَّ على موقفه.

وفي اليوم التالي، غدت الحادثة واسم رياض السنباطي الموسيقي الشاب حديث الناس والصحافة. وأفردت لها مجلة روز اليوسف مكاناً بارزاً. لقد استطاع السنباطي عن طريق هذه الحادثة العفوية الغاضبة أن يعبر عن ضمير الجماهير. ولكن.؟ هل مرت هذه الحادثة بسلام؟! الذين عايشوا تلك الفترة يقولون: إن المسؤولين حاولوا الضغط على شركات الأسطوانات والإذاعة بعدم التعامل معه، فمنهم من انصاع، ومنهم من تعلل، ومنهم من اعتذر للسنباطي بالذات عن واقع الحال.

الصحافة الموالية لاسماعيل صدقي باشا، شنت عليه حملة مسعورة، وخاصة مجلة «الصباح» التي كتب صاحبها «مصطفى القشاشي» وأخوه رئيس تحريرها، عدة مقالات.

جرحت السنباطي حتى الأعماق، ولكنها لم تستطع أن تذل كبرياءه واعتزازه بنفسه. ويروي السنباطي[١٨] هذه الحادثة بألم كلما تذكرها فيقول:

«... ليس هناك ابن آدم لم تمر عليه الظروف.. ظروف سعيدة وعصيبة، توفيق وعدم توفيق، وفلوس وقلة فلوس، وفشل في الحب وسعادة في الحب.. لازم.. بس أنا مشيت مشوار قاسي.. تعبت... تعبت لحد ما ربنا وفقني ووصلت إلى ما وصلت إليه.. تعبت تماماً، وهوجمت، وحوربت، وشتمت في الجرائد والمجلات. كانوا يحاربونني محاربة كبيرة، لأني اتخذت موقفاً في قضية لا مساومة فيها... كانوا يحاربونني محاربة كبيرة، حتى في رزقي.. كتبوا: إيه الفلاح ده.. كانوا يقولون عني فلاح.. وماله، ما أنا فلاح... قالوا: فلاح جه يزاحم العمالقة أو العباقرة. حاجه زي كده.. في القاهرة.. وقالوا: ارجع البلد اللي جيت منه يا فلاح...

كانت وقتها مجلة قاهرية، اسمها مجلة الصباح.. كان صاحبها واحد اسمه «مصطفى القشاشي».. هو وأخوه.. رحمهما الله.. سامحهما الله... كانا يتقاضيان من جهات معينة... كانا يتقاضيان لطمس اسم رياض السنباطي، وهو يصعد على السلم الذي ينشده لتأخيره.. لعرقلته.. يرونني طلعت سلمة، يحاولون إنزالي سلمتين... كانت أيام صعبة للغاية، ولكنني والحمد لله لم أتراجع...».

كانت حادثة «إسماعيل صدقي باشا» من الأسباب التي حجبت ومنعت عنه المجال الذي ينشط فيه فنياً، فابتعد عنه جميع المطربين والمطربات باستثناء «أم كلثوم» و«عبد الغني السيد»، وفي تلك الأوقات العصيبة كلفته أم كلثوم بتلحين قصيدة «عيد الدهر» لأحمد شوقي، ولحن لعبد الغني السيد مونولوج «غاب بدري عن عيوني».

بعد مضي عام وبعض العام، على تلك الحادثة، سقطت وزارة «صدقي باشا» أمام مدّ الجماهير العارم، وفاز حزب الوفد بأغلبية ساحقة في البرلمان، وجاءت وزارة وفدية جديدة برئاسة «مصطفى النحاس باشا» فانزاح بذلك عن صدر السنباطي كابوس «إسماعيل صدقي باشا» ليبدأ مرحلة جديدة من حياته الفنية بعيداً عن الأهواء السياسية.

---

(١٨) المهاجر العربي والدولي ــ العدد ١٥٨، أيار/مايو/١٩٨٠ ــ صفحة ٤٨.

لم تكن قصيدة «عيد الدهر» ومونولوج «غاب بدري» العملين الوحيدين اللذين أعطاهما السنباطي في تلك الفترة، فقد ذكر في إحدى المقابلات الإذاعية ما يلي(١٩):

«في تلك الأيام كنت بشتغل بقصيدة، سلوا كؤوس الطلا» وهي قصيدة صعبة جداً.. تفرغت لها تماماً.. وعملت فيها سنة كاملة، ولهذه القصيدة قصة.. كانت أم كلثوم في قصر أحد الباشاوات تحيي ليلة ساهرة لأصدقاء هذا الباشا، وفي تلك السهرة التي ضمت فيما ضمت الشاعر العظيم أحمد شوقي، تقدم منها أحد الباشاوات وقدّم لها كأساً من الويسكي.. وبما أن أم كلثوم لا تقارع الخمرة، فقد وضعت الكأس على فمها ولم تمسها بشفتيها...

ويتابع السنباطي حديثه فيقول: في اليوم التالي تلقت أم كلثوم من أمير الشعراء رسالة، تتضمن القصيدة، فاحتفظت بها بعض الوقت، وعندما نعى الناعي أحمد شوقي، تأثرت، ولا أدري ما الذي جعلها تتصل بي في ذاك اليوم الحزين، لتطلب إلي الحضور فوراً، وما كدت أصل لبيتها، وكانت تقيم يومذاك في شقة في عمارة «بهلر» بالزمالك، حتى قدمت لي رسالة شوقي وقالت: إقرأها.!

فقرأتها، وكانت لا تضم سوى قصيدة شوقي «سلوا كؤوس الطلا» التي تروي الحادثة إياها:

سلوا كؤوس الطلا هل لامست فاها	واستخبروا الراح هل مست ثناياها
بانت على الروض تسقيني بصافية	لا للسلاف ولا للـــورد رياهـــا
ما ضرَّ لو جعلت كأسي حراشفها	ولـو سقتنـي بصافٍ من حمياهـا
هيفـاء كالبـان يلتـف النسيم بها	ويلفت الطير تحت الوشي عطفاها
حديثهـا السحـر إلا أنـــه نغـــم	جرت على فم داود فغناهـــــــا
حمامة الأيك من بالشجو طارحها	ومن وراء الدجى بالشوق ناجاهـا
القت إلى الليل جيداً نافراً ورمت	إليـه أذنـا وصارت فيـه عيناهـــا
وعادها الشوق للأحباب فانبعثت	تبكـي وتهتـف أحيانـاً بشكواهـــا
يا جارة الأيك أيام الهوى ذهبت	كالحلـم، آهـاً، لأيـام الهوى آهـا

(١٩) روى هذه الواقعة أيضاً، جورج ابراهيم الخوري في مجلة الشبكة خلال السهرة التي التقى فيها بالسنباطي في منزل السفير الكويتي ــ البعيجان ــ.

قلت لها : قصيدة رائعة ، فروت لي الحادثة ، والدموع تترقرق في عينيها ، لأعيش الشعر الذي نظمه شوقي فيها . ثم طلبت إلي تلحينها .

استغرق تلحين هذه القصيدة زمناً طويلاً ، فقد استلمها السنباطي في العام ١٩٣٢ ، ولم ينه تلحينها إلا بعد سنوات . ولما كانت أم كلثوم منهمكة آنذاك بالاستعداد لفيلمها الثاني « نشيد الأمل » ، فقد أرجأت غناء القصيدة حتى نهاية تصوير ذلك الفيلم ، على أن رواية السنباطي تحتاج إلى تأمل ، إذ من المعروف بأنه بدأ يلحن لها في العام ١٩٣٣ ، وبعض الباحثين يقولون في العام ١٩٣٤ ، فكيف اتصلت به أم كلثوم في يوم وفاة شوقي في العام ١٩٣٢ ؟!

□ □ □

أرادت أم كلثوم أن يلحن أغاني فيلم « نشيد الأمل » كل من زكريا والقصبجي والسنباطي ، غير أن القصبجي أرتأى إبعاد « زكريا أحمد » لأن قصة الفيلم حديثة ، وتتطلب ألحاناً جديدة لا تدخل في نطاق اختصاص زكريا المتشبث باللون القديم . واقتنعت أم كلثوم ، وتوزعت أغاني الفيلم بين القصبجي والسنباطي ، فكان من نصيب القصبجي ، أغاني « منيت شبابي » « يا اللي صنعت الجميل » « نامي يا ملاكي » و« يا مجد » ومن نصيب السنباطي أغاني « نشيد الجامعة » « افرح يا قلبي » و« قضيت حياتي » ، وقبل أن نخوض في أغاني نشيد الأمل ، ينبغي الوقوف أمام قصيدة « عيد الدهر » ومونولوج ، « غاب بدري عن عيوني » .

نظم شوقي قصيدة « عيد الدهر » ، قبل وفاته في مديح الأمير فاروق ، وعندما بدأت الاستعدادات لتولي الأمير فاروق سلطاته الدستورية ، بعد بلوغه السن القانونية خلفاً لأبيه الملك فؤاد الأول ، طُلب من أم كلثوم أن تقدم شيئاً بهذه المناسبة ، فدفعت بهذه القصيدة للسنباطي الذي وجد فيها متنفساً له بعد حادثة إسماعيل صدقي باشا ، فلحنها بحماسة ، آملاً من ورائها أن يتخلص من الضغط الذي يتعرض له ، وكان تلحينه لها قوياً ، وغنتها أم كلثوم في حفل كبير ، بمناسبة تسنم الملك فاروق سلطاته الدستورية كافة ، وكان ذلك في العام ١٩٣٥ . وتقول أبيات القصيدة :

المُلك بين يديك في إقباله   عوذت ملكك بالنبي وآله
حر، وأنت الحر في تاريخه   سمح، وأنت السمح في إقباله
يفديك نصرانيه بصليبه   والمنتمي «لمحمد» بهلاله
يجدون دولتك التي سعدوا بها   من رحمة المولى ومن أفضاله
ملك تشاطره ميامن حاله   وترى بإذن الله حسن مآله
فكأنك الفاروق في كرسيه   نعمت شعوب الأرض تحت ظلاله
يا جنة الوادي ونزهة روحه   ونعيم مهجته وراحة باله
الله صاغك جنتين لخلقه   محفوفتين بأنعم لعياله
فاروق جمّلها وزان ضفافها   عرش يلوذ الشعب تحت ظلاله
فكأن عيدك عيدها لمّا مشى   فيها البشير ببشره وجماله
تهنّي بعيدك في الممالك واسلمي   في السلم للآلاف من أمثاله

أما مونولوج «غاب بدري» فهو من الشعر الغنائي الرومانسي الذي راج في الثلاثينيات، وسيطر على أنواع الطرب الأخرى حتى نهاية الخمسينيات تقريباً. لحن السنباطي هذا المونولوج في الفترة نفسها التي لحن فيها «النوم يداعب» وعرضه على أم كلثوم، فتحمست له في البداية، ثم نفضت يدها منه بدعوى أنه يخاطب ويتغزل بامرأة، مع أنها غنت كما بيّنا آنفاً الكثير من الأغنيات المماثلة.

السنباطي أعطى هذه الأغنية الشاعرية فيما بعد، إلى المطرب «عبد الغني السيد» الذي خرج بها إلى الناس قبل ظهور قصيدة «عيد الدهر»، وبعد «النوم يداعب» ويعتبر هذا المونولوج من الروائع التي لم تتكرر، وظاهرة تلحينية انفرد بها السنباطي في تلحين الشعر الغنائي المنظوم بهدف الغناء، وقد سار بهذا الأسلوب في تلحين الشعر الغنائي حتى غدا مدرسة قائمة بذاتها، نحى نحوها حتى «محمد عبد الوهاب» في قصيدة «مهيار الديلمي» العمودية «أعجبت بي» والتي ظهرت بعد «غاب بدري».

اعتمد السنباطي في تلحين هذه القصيدة، قبل أن يتخذها أسلوباً له، على عفوية موهبته، وتبدأ الأغنية بمقدمة طويلة نوعاً ما، ينفرد بها العود في مقاطع سريعة موزونة، لتشاركه الفرقة الموسيقية، في ضرب الإيقاع بانفعال أخاذ، حتى إذا بدأ الغناء، بدأ معه الانبهار بالمد الصوتي الذي استغل فيه الأحرف الصوتية الثلاثة، من خلال اندماج المعاني بالأداء المعبر،

الذي كانت تقطعه الجمل الموسيقية الرشيقة، واللوازم الخصبة مفصلة بين عجز البيت وصدره، حتى إذا أشرفت على نهايتها، تمنى المرء لو يظل في تلك الأجواء الشاعرية التي غدا فيها الشعر موسيقا، والغناء شعراً، ونداء النجم والليل والحبيب سحراً وشجناً وفرحاً[٢٠] .

غاب بدري عن عيوني بعـد أن ذقت رضاه
لست أدري خبروني كيـــف ينساني هواه

يوم قالت: يا حبيب القلب ودع لفراقي
قلت: ما أقساك يا دهري وما أقسى شقائي

ووقفنا نذكر العهد وأيـام الـوصال
وبكينا وجرى الدمع على الخد وسال

ودعتني قلبها يهفو وقـد رق لقلبـي وغـدا اليـوم حنونـــا
قبلتني ثغرها البسام قد أثبت حبـي بعـد أن كان ضنينـا

اسكرتني ريحها راح المنى وبه كل الأمل
إنما وقت الهناء عند إهـداء القبـل

هذه الـــروضة كانت مرتعـاً وقت صبانـــا
هذه الزهـــرة فاحت ريحهـا يحكـي هوانـــا

ذلك البــــدر نديمي في الدجى عند الظلام
ذلك النجـم عليمـي طول ليلي لا أنـــام

عندما ظهرت هذه الأغنية «المونولوج» كانت تتطلب مستمعاً خاصاً غير المستمع العادي الذي ألف الصوت الجميل، والأداء الجيد، واللحن البسيط... كان التلحين هو السيد في هذه الأغنية، وهو وحده الذي ارتفع بها إلى مشارف لم يبلغها أي «مونولوج» عند ظهوره، اللهم إلا إذا استثنينا بعض أعمال القصبجي الخارقة، كما في مونولوج «يا نجم» ومونولوج «طالت ليالي البعاد» ومونولوج «فين العيون»، وكل هذه الأغنيات من الزجليات،

(٢٠) هذه الأغنية مسجلة على أسطوانات شركة أوديون، قياس ٣٠سم و٧٨ دورة.

بخلاف «غاب بدري» التي كانت من الشعر الغنائي، وهي تشبه في هذا المضمار مونولوج «يا غائباً عن عيوني» لرامي والقصبجي، في تعدد قوافيها وتفعيلاتها، وذلك لإتاحة مزيد من الخيال الموسيقي في استخدام الإيقاعات والانتقالات المقامية. ومن هنا كان تفرد هذا المونولوج، نظماً ولحناً وأداءً، كظاهرة لها خصوصية، لم ينتبه لها النقاد في حديثهم عن الشعر الغنائي، ولم يدركوا أنها كانت المفتاح الحقيقي لكل ألحان الشعر الغنائي الذي جاء فيما بعد.

لم يقتصر انتاج السنباطي في العام ١٩٣٦، وهو العام الذي سبق ظهور فيلم «نشيد الأمل» على أغاني «غاب بدري» و«عيد الدهر» و«سلوا كؤوس الطلا» التي تأخر ظهورها. إذ أعطى في أواخر هذا العام أغنية ثانية لعبد الغني السيد، هي أغنية «شفت الأمل» التي راجت كثيراً، بفضل ألحانها المتقدمة على سواها وإيقاعاتها الحديثة، واستخدامات (الكاستنييت) في الإيقاع الراقص المرح للازمتها الوحيدة، وتقول كلمات الأغنية:

شفت الأمل والهنا وجف دمعي ونوحي
من يوم ما قلت أنا كان بحبك يا روحي

نسيت مرار الهوان وراح عذابي وأنيني
وذقت شهد الحنان والدنيا حليت في عيني
من يوم ما قلت أنا كان بحبك يا روحي

تعالي بعد الشجون نعيش في جو الأماني
بين الطيور والغصون ونبني عش التباني
لا في عذول يعذلنا ولا حسود يحسدنا
من يوم ما قلت أنا كان بحبك يا روحي

يا ريت يدوم الزمان من بعد قرب الحبيب
إلا الزمان مهما كان طويل في وصله قريب

شفت الأمل والهنا وجف دمعي ونوحي
من يوم ما قلت أنا كان بحبك يا روحي

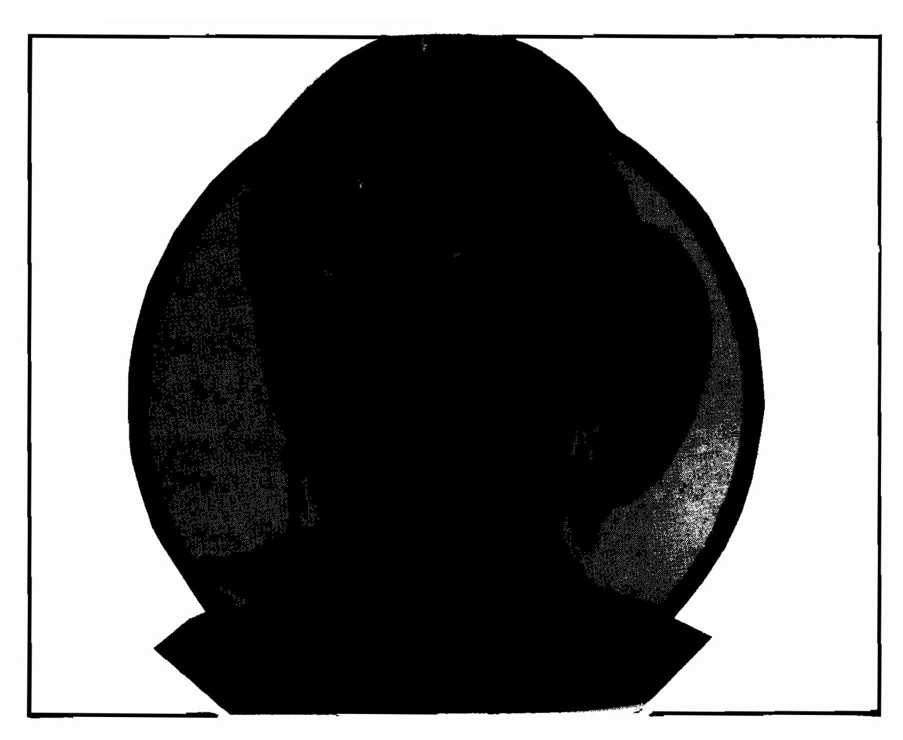
كذلك ظهرت له مقطوعة موسيقية قصيرة بعنوان «رقصة شنغهاي» ذات طابع مرح، ولا تصلح للرقص الشرقي، أو أي رقص آخر من أنواع الرقص، ولا تعبّر لا من قريب ولا من بعيد عن مدينة «شنغهاي» الصينية، أو أي شيء صيني آخر، وهي أقرب في أنغامها ووزنها إلى اللونغا منها إلى الرقصة ولا أدري لمَ سماها بهذا الأسم.

في العام نفسه، ظهر له عمل آخر هام هو قصيدة «همسات» للشاعر «أحمد فتحي» وقد غناها السنباطي بنفسه، عدداً من المرات في وصلاته الإذاعية الشهرية... القصيدة تنهل من تأثيرات «غاب بدري» ولكنها تمتاز عنها برومانسية رفيعة، سيغرف منها السنباطي طويلاً، قبل أن يتوقف عند الكلاسيكية الجديدة في التلحين، مبتعداً مرة واحدة عن الاتجاه الرومانسي الذي أوغل فيه هادفاً إلى التفوق على القصبجي أكثر من مجاراته، دون أن يهتم بابداعات محمد عبد الوهاب، لأنه كان يرى العلم الحقيقي والمستقبل الوضاء في المعلم الصامت «محمد القصبجي».

امتدت تأثيرات «همسات» إلى أكثر أعمال السنباطي التي جاءت فيما بعد، ولم ينج منها حتى محمد عبد الوهاب الذي عرف كيف يسخر موهبة الآخرين لموهبته، فهو بخلاف سائر الملحنين، يملك صوتاً ذهبياً نادراً، ومقدرة تلحينية كبيرة، وتفوقاً في اقتباس الدرر، وكانت «همسات» واحدة من تلك الدرر التي لعبت دوراً في انتقاله من المنحى التقليدي في تلحين القصائد إلى المنحى الجديد الذي اشتهر به.

فيلم نشيد الأمل وأغانيه

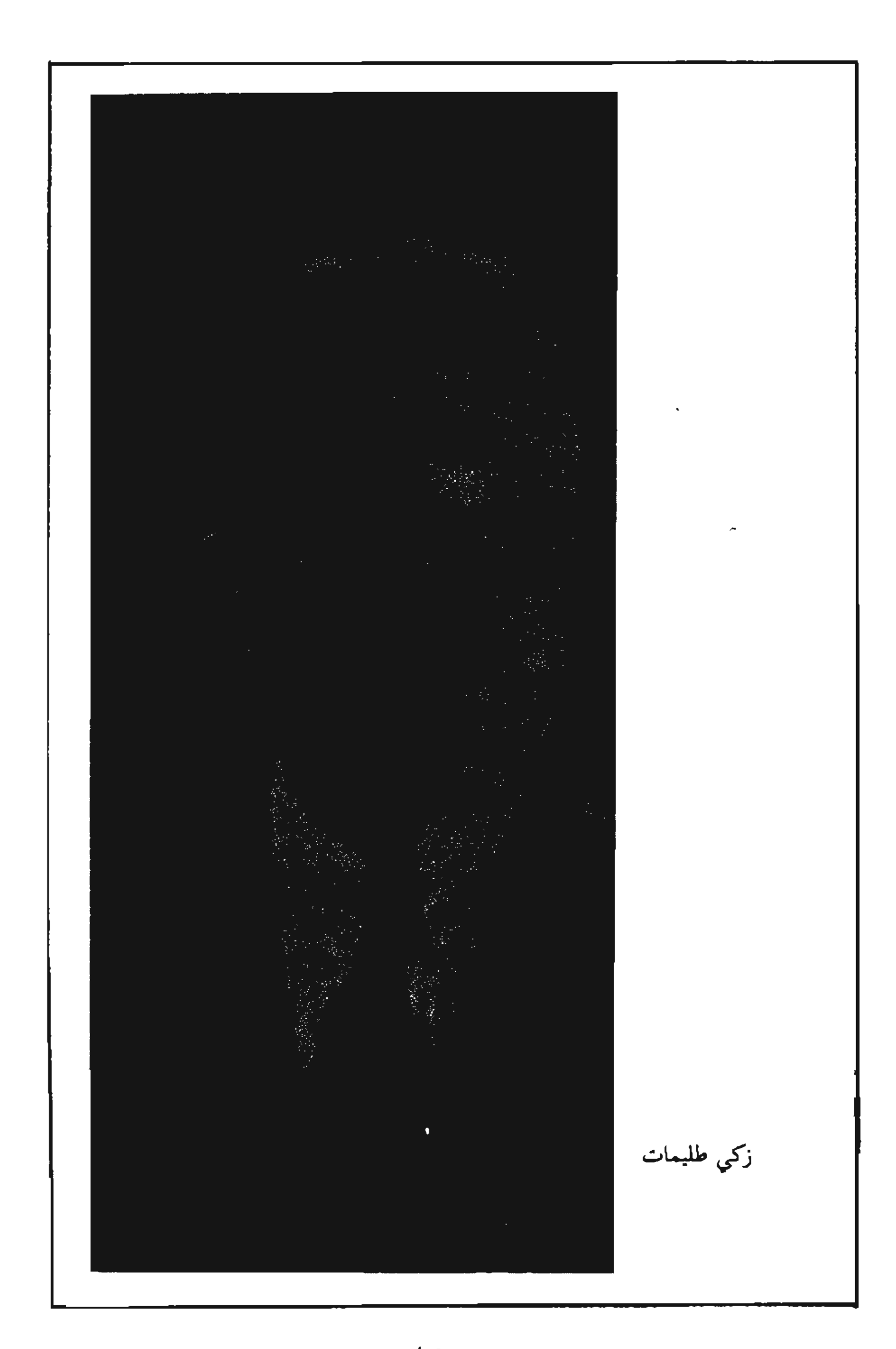
يمكن اعتبار عام ١٩٣٦ عام التحول الكبير في أعمال السنباطي الغنائية، والانطلاقة الهامة في عالم الأغنية، ففي ذلك العام انهمك مع القصبجي في تلحين أغاني فيلم «نشيد الأمل» لحساب شركة «أفلام الشرق» التي أسسها آنذاك «عبد الله فكري أباظة» و«عبد الحليم محمود علي» و«محمد شتا»، وتدور قصة الفيلم التي كتبها ادمون تويما ووضع حوارها وأغانيها أحمد رامي، حول سيدة ساقتها الأقدار للزواج من مجرم هو «عباس فارس»، فتضع منه طفلة وهو في السجن... هذه السيدة «أم كلثوم» تضطر للعمل في السينما لكي تنفق على أمها وإبنتها المريضة، وفي أثناء علاج الطبيب «زكي طليمات» لأبنتها يلعب الحب لعبته بين القلبين، اللذين لا يكادان يهمان بقطف ثماره، حتى يخرج



أم كلثوم في فيلم نشيد الأمل

المجرم من سجنه، ويأخذ في ابتزاز زوجته، إلى أن يقتل على أيدي الشرطة وهو يحاول قتل زوجته، فيجتمع شمل الحبيبين من جديد ليتكلل حبهما بالزواج.

انفرد رياض السنباطي بتلحين ثلاث أغنيات هي: طقطوقة «افرح يا قلبي»، «نشيد الجامعة» ومونولوج «قضيت حياتي». في هذه الأغاني الثلاث، نجد شخصية السنباطي قد تخلصت نهائياً من تأثيرات القصبجي، وأخذت أبعاداً جديدة، غير أن بعض النقاد، يصرون على أنه لم يستطع التخلص من تأثيرات القصبجي في مونولوج «قضيت حياتي». وإذا نحن ألقينا نظرة شاملة ومتفحصة على أغاني الفيلم ككل، وأجرينا مقارنة موضوعية بين ألحان القصبجي وألحان السنباطي، لوجدنا أن القصبجي لحن ثلاث أغنيات من نوع المونولوج هي «منيت شبابي»، «يا اللي صنعت الجميل» و«يا مجد» وأغنية رابعة هادئة قصيرة وعميقة جداً هي أغنية «نامي يا ملاكي»، بينما لحن السنباطي أغنية واحدة من



زكي طليمات

نو ع المونولو ج هي « قضيت حياتي » ، وطقطوقة واحدة هي « إفراح يا قلبي » ، ونشيداً واحداً هو « نشيد الجامعة » ، أي ثلاثة أنواع من أنواع الغناء العربي . ووز ع أغاني الفيلم كلها لأول أوركسترا عربية كبيرة تجمع بين عدد من الآلات الغربية والآلات الشرقية ، موسيقي شاب تخر ج حديثاً من أوروبا ، هو الموسيقي « إبراهيم حجاج » وقام بقيادة الفرقة ، الفنان وعازف الناي الشهير « عزيز صادق » .

أغاني هذا الفيلم ما زالت تقف شامخة حتى اليوم ، لتدل على عظمة البناء الفني الذي صيغت فيه ، وعلى ذروة العمل الفني المتكامل في التنفيذ ، الذي زاده قوة وعذوبة وجمالاً صوت أم كلثوم الذي كان في أو ج شبابه وعطائه .

في هذه الأغاني استطاع السنباطي أن يقف على قدم المساواة مع القصبجي ، وهو في وقفته هذه ، يشبه وقفة فريد الأطرش في ألحانه ، أمام هذين العملاقين في أغاني فيلم « غرام وانتقام » لأسمهان ويوسف وهبي ، وإن رجّح بعض النقاد ، تفوق القصبجي الملحوظ على السنباطي في « يا مجد » و « منيت شبابي » .

استهل السنباطي مونولو ج « قضيت حياتي » بمقدمة طويلة نوعاً ما ، تنبىء عن المعاني الدرامية التي يتضمنها نص المونولو ج ، وهي تختلف نوعاً ما عن مقدمات القصبجي القصيرة ، في طولها ، وفي أن القصبجي كان أقدر من السنباطي في فهمه وتعامله مع الفرقة الجديدة الكبيرة ، فأولى عنايته للعلوم الموسيقية ، وللمقامات الشرقية التي لا تتنافى مع الهارموني الذي سيعالجه « إبراهيم حجاج » ، واقتصر على جمل موسيقية أنيقة جداً ، ورفيعة المستوى في مونولو ج « يا مجد » وأخضعها للتوليد والتفاعل على الطريقة الغربية ، كذلك فعل في مقدمة « منيت شبابي » ولازمتيها الموسيقيتين ، وبخاصة اللازمة الثانية التي بدت وكأنها تمتح من روائع الموسيقا العالمية ، فسيطرت بتدرجها من قرار مقام الراست ، لتنتهي باشراق خلاق في جوابه . بينما نجد السنباطي قد تتبع خطا « النوم يداعب » في الجمل الموسيقية المتوسطة ، وخص نهاية القفلات بلوازم موسيقية ثلاث ، تنضح بشرقيته الأصيلة ، وترك للتطريب مجالاً واسعاً بعد اللازمة الأخيرة . وهي الناحية التي لم يُعْنَ القصبجي بها كثيراً بالنسبة لأغاني هذا الفيلم ، لأنه كان متجهاً في تفكيره أولاً وآخراً ، إلى طريقة التعامل مع الأوركسترا الكبيرة ، ثم إن القصبجي والسنباطي التقيا في نقطة واحدة هي الروح الرومانسية التي فرضتها عليهما نصوص الأغنيات . ويمكن القول بعد هذا : إن السنباطي قد ابتعد في هذا المونولو ج تمام البعد

عن أسلوب القصبجي، والذي يستمع إليه يكتشف ذلك بسهولة وتقول كلمات المونولوج ما يلي:

قضيت حياتي   حيرى عليك
وكان فؤادي   مشتاق إليك
صرنا حبايب   من يوم لقانا
والطبع غالب   وفق هوانا
ألف قلوبنا   على الوداد
والحب أصله   من الفؤاد

شفتك عشقتك   يا نور عيوني
وعرفت حبي   من طول سكوني
وغبت عني   وقلبي وافي
وبعدت عني   وليه سجاك

احتار في عيني   طيف السهاد
وزاد آسايا   نار البعاد
لما شكيت لك   وحن قلبك
والعشرة طالت   وبان لي حبك
حفظت عهدك   وصنت عهدي
وليه يا هاجر   تفوتني وحدي

يا اللي ظلمت الوداد   ورضيت بطول البعاد
ارحم أنين الفؤاد   البعد أضناني
والهجر بكاني   والروح معاك
والشوق إليك

برز السنباطي في أغاني هذا الفيلم بالطقطوقة أيضاً، فانتقل بها من الشكل البدائي الفج الماجن، إلى الشكل الأكثر ألقاً واتقاناً، كمرحلة أولى، فرسم لها الأبعاد الجديدة التي يجب أن تكون عليها من خلال طقطوقة «إفرح يا قلبي». الأغنية من مقام النهاوند. وقد

استهلها بمقدمة قصيرة تموج بالمرح، أعقبها بإيقاع نشيط يعبر عن الفرح، ومن ثم دخل باللازمة الأساسية والوحيدة التي تسبق المذهب، وهذه اللازمة تنضح بالحياة والحبور، وقطع بها بين الأغصان، وهو لم ينس التطريب في غمرة هذا الفرح المشتعل، فخص التطريب غصن الأغنية الأخير.

بقي أن نقول: إن السنباطي أول من وضع مقدمة موسيقية للطقطوقة تسبق اللازمة في هذه الأغنية، ومن ثم سار جميع الملحنين حسب إلهامهم في وضع مقدمة موسيقية للطقطوقة إذ كانت تحتاج ذلك.

الأغنية الأخيرة التي لحنها في هذا الفيلم هي «نشيد الجامعة»، وكان هذا النشيد أولى تجاربه الفنية في فنون الأغنية الأخرى التي عالج حتى ذلك التاريخ، وإذا نحن تقرينا كلمات النشيد، استطعنا أن نصل إلى قرارة الخيال الموسيقي الذي سبح وراءه:

أم كلثوم يا شباب النيـل يا عماد الجيـل

هذه مصر تناديكـــم فلبـــوا دعوة الداعي إلى القصد النبيل

شيـدوا المجد على العلـم وهبـوا ثم سيروا كل جمع في سبيـــل

الكورال نحن للوطـن عدة الزمـن

كلنـــا فداه نبتغـي علاه

أم كلثوم يا شباب النيل هيا للعلا تعاونـــوا

لا تناموا عن أمانيكم ولا تهاونـــوا

أبذلـوا الـروح فداء للوطـن كلنـا نفنـى وتحيـا مصرنـا

والذي يبقى على طول الزمن خالـد الذكـرى لمصرٍ ولنـــا

الكورال نحن للوطـن عدة الزمـن

كلنـــا فداه نبتغـي علاه

أم كلثوم مصر ترجو عزهـا في نصركم فانصروهـا بالعلـوم والفنـون

واكتبوا في صفحة الدهـر لها آيـة المجد وذكـر الخالديـــن

مجدنا ......

الكورال في الصناعـة والزارعـة

أم كلثوم فاعملـوا والله يهدي الصالحين

عزنا ....

الكورال — في التجارة والعمـارة..
أم كلثوم — فاجمعوا الشمل على صدق اليقين
نصرنا .....
الكورال — في العدالة والرسالـة..
أم كلثوم — لانــتصار الحق بين العــالمين
فانشدوا أغلى الأمـاني واطلبــوا أسمى المعــاني
الشباب ....
الكورال — جنة الأمل ..
أم كلثوم — والحياة .....
الكورال — ساحــــــة العمـــــــل
أم كلثوم
والكورال — والتآخـي رائـد الــنصر المبين

حلّق السنباطي في هذا النشيد تحليقاً لم يستطع أحد من معاصريه، أن يجاريه فيه، والأناشيد التي ظهرت في تلك الفترة لأعلام التلحين لا تساوي قيمة الورق الذي كتبت عليه باستثناء نشيد «بلادي» ـــ وهو غير نشيد سيد درويش ـــ ويشيد بمصر والملك، ونشيد سعد ـــ عن سعد زغلول ـــ وهو النشيد الوحيد الذي لحنه القصبجي في حياته التأليفية، ونشيد «العلم» ـــ أيها الخفاق ـــ لمحمد عبد الوهاب.

يقول النقاد، إن تلحين هذا النشيد كان بالنسبة للسنباطي، صدى لحادثة «إسماعيل صدقي باشا»، فحزب الوفد الطامح إلى التخلص من الاستعمار البريطاني، وهيمنة القصر، أتاح الحرية لظهور الفن الوطني، وشجع الفنانين والكتاب والأدباء على التعبير بالوسيلة التي يتقنون، عن إيمانهم بالوطن وحريته، ومن هنا وجد السنباطي في نشيد رامي بصياغته الأولى قبل أن تطلب الرقابة البريطانية تعديله، وحذف الإثارة الوطنية خلافاً لما يصبو إليه، فجاء لحنه متطابقاً مع المعاني، غير أنه، عندما فوجيء بالتعديل الجديد، وانقلاب المعاني إلى الحض على طلب العلم والعمل ونصرة مصر بالزراعة والصناعة والفنون، والاقتصار وطنياً على عدم الاستكانة والتهاون تجاه أماني الأمة، أصيب بخيبة أمل كبيرة، ولكنه لم يغيّر نوطة واحدة

في النشيد الذي عبرت فيه حماسة الأنغام والالقاء الغنائي عن المرامي والمعاني الأصلية للنشيد التي لم تغب عن المستمع الذكي.

يبدأ النشيد بنداء عميق في النحاسيات، كأنه دعوة للقيام بعمل ما، فتجيبه الوتريات بجملة موسيقية مقطعة تقطيعاً إيقاعياً كما في المارشات العسكرية، لا تلبث بعدها النحاسيات أن تعود، فترد بقوة وحزم وألق، مؤكدة هدفها في لحن ــ مولد من اللحن الأول ــ أكثر عمقاً وتصميماً، فتتجاوب معه الوتريات بشجو نشيدي عذب، لتدخل بعده أم كلثوم المقطع الغنائي الأول للنشيد.

براعة السنباطي تجلت في توزيعه العبء بين أم كلثوم والكورال والأوركسترا، وفي التوازن الذي راعاه بين هذه العناصر، فلم يطغ أحدها على الآخر، وبخاصة في المقاطع الأخيرة من النشيد، التي بلغت الذروة، حتى ليحسب المرء نفسه، أنه في إحدى قاعات الأوبرا، وأن النشيد ما هو إلا مشهد من مشاهد إحدى الأوبرات الخالدة.

النشيد المذكور، كان حدثاً فنياً ضخماً سبق زمنه، وقد أعطى السنباطي فيما بعد، عدداً من الأناشيد الجميلة التي لم ترقَ إلى نشيد الجامعة، وإن بلغت هي الأخرى شأواً بعيداً، وبصورة عامة فإن أغاني فيلم نشيد الأمل أحدثت ثورة في عالم الغناء لم تتكرر، اللهم إلا إذا استثنينا بعض الأعمال المتناثرة للقصبجي والسنباطي ومحمد عبد الوهاب، التي ظهرت فيما بعد كطفرة لتذكر بأغاني الفيلم المذكور، التي وقف أمامها عند ظهورها كبار الملحنين مذهولين، ليراجعوا أنفسهم تجاه كل عمل فني يقومون به. بقي أن نقول إن هذه الأغاني التي لحنت في العام ١٩٣٦ لم تظهر في الفيلم إلا في العام ١٩٣٧.

قصيــدة الـزهــرة

في العام ١٩٣٨ لحن السنباطي وغنى عملاً هاماً للشاعر أبو النجا هو قصيدة «الزهرة» أو «نجمة الزهرة»... سجل السنباطي هذه القصيدة بصوته في العام نفسه للإذاعة المصرية وفي العام ١٩٤١ لحساب إذاعة الشرق الأدنى ــ لندن اليوم ــ.

القصيدة من الشعر الغنائي الرومانسي، يخاطب فيها الشاعر «نجمة الزهرة» التي يرى في اقترابها الدائم من القمر، وابتعادها الأزلي عنه، غراماً خاصاً جداً، أسقطه الشاعر على

حياة العشاق ، وأحلامهم ، وآلامهم ، وآمالهم التي تتبدد دائماً ، كلما أنسوا اقتراباً وانعتاقاً ، ليظلوا ظلاً للعاشقين الأزليين « القمر والزهرة » .

غنى السنباطي هذه القصيدة في أواخر العام ١٩٣٨ من إذاعة القاهرة ، واتبع في غنائه لها الطريقة المتعارف عليها في إحياء الوصلات الغنائية ، إن في الإذاعة ، أو في الحفلات الغنائية العامة التي سبق الحديث عنها . فالاستهلال بالليالي ـــ أي الغناء بكلمة يا ليل ـــ يناقض تماماً طبيعة التلحين الحديث الذي انتهجه فيها ، كما أن انفراد كل آلة موسيقية من آلات التخت الشرقي بالارتجال ـــ التقاسيم ـــ يتنافى مع طابع ولحن الحداثة ولونها اللذين أسبغهما على مقدمة الأغنية ولوازمها الموسيقية . ومقدمة القصيدة الموسيقية ، التي استقى منها محمد عبد الوهاب إيقاعها الشاعري وطابعها اللحني في مقطوعته الموسيقية الشهيرة « من الشرق » التي استهل بها أغنية « حياتي أنت » لأول مرة ، مشبعة إلى حد ما « بالهارموني » البسيط ذي الطابع الارتجالي أو العفوي ، وتسبق في أنغامها ـــ على الرغم من افتقار التخت الشرقي آنذاك ـــ إلى امكانات الفرق الحالية ، كل ما جاء به ، الملحنون المعاصرون من تحديث بما فيهم الملحنون الحاليون ، ولو أن المقدمة المذكورة عزفت ، أو قدمت القصيدة ككل من قبل صوت قدير وإحدى الفرق الحالية ، لانتابتنا الدهشة ، تجاه هذا العمل الذي شاهد النور قبل حوالي نصف قرن . ويبدو أن السنباطي كان يسعى بعد أغاني نشيد الأمل إلى متابعة التجديد ، والأخذ بالعلوم الغربية في الحدود الذي تسمح به المقامات الشرقية ، على الرغم من افتقار الوسط الفني آنذاك إلى الفرق الكبيرة التي تحتاج إلى تمويل خاص ، كالفرقة التي ألفت خاصة من أجل تسجيل أغاني فيلم نشيد الأمل ، وجيىء بجلّ أفرادها من فرقة الأوبرا المصرية ، وبخاصة عازفي النحاسيات وبعض الوتريات « كونترباص وتشيلو » .

لقد كان السنباطي واقعاً تحت تأثير كل هذا ، ومن هنا ابتعد بألحانه الشرقية الأصيلة إلى ألحان أخرى تقترب من الطابع الغربي ، ولا تبتعد عن المناخ العربي ، وكانت تجربته الأولى قبل نشيد الأمل تسير هادئة بدءاً من « غاب بدري » ومروراً « بهمسات » ، وانتهاءً « بشفت الأمل والهنا » . ثم تجاوز كل ذلك في أغاني نشيد الأمل ، ليصل إلى قصيدة « الزهرة » التي تكشف على الرغم من تسجيلها السيء المتداول ، أسرار ألحانها الرائعة على المستمع الحريف ، إن في مقدمتها ولوازمها وجملها الموسيقية ، أو في أبياتها الملحنة والمغناة ، والتي تشكل مع « همسات » و « غاب بدري » ولادة أسلوب تلحين الشعر الغنائي الحديث ، الذي قام بهدف التلحين والغناء .

تأثر بألحان هذه القصيدة، كل من محمد عبد الوهاب الذي سخّر — كما أسلفنا — إيقاع المقدمة لمقطوعته الموسيقية «من الشرق» ومحمد القصبجي الذي استعان بالجملة الموسيقية الأولى التي تلي البيت الأول...

يا نجمة في ثناكي ذُهلت عن كل نجم

ليجعلها بعد تحريف بسيط، وإضافة أنيقة على القفل، لازمة أساسية في طقطوقة «بتبص لي كده ليه» الذي غنتها «ليلى مراد» فيما بعد في فيلم «ليلى غادة الكاميليا».

وفيما يلي نص هذه القصيدة التي تدل على ذوق السنباطي في انتقاء الشعر الغنائي، واختيار المعاني الجديدة التي لم يتطرق إليها الشعر قبلاً.

يا نجمة في ثناكِ ذهلت عن كل نجم
هوايا نفس هواك فهل تراك نجمي

يا نجمتي خبريني بسر ما تطلبين
البدر لم يبدُ يوماً إلاَّ له تخضعين
يا نجمتي

مسكينة في هواكِ عشقت من لا يراكِ
سناه غطى سناك وعلى ما تطمحين
في القرب لا تطمعين في البعد لا تيأسين
يا نجمتي

يا نجمة في السماء
حبي لها في ازدياد
في الحب معنى الرجاء
وعلم العاشقين
أن المحبة دين

يا نجمتي

يا نجمتي أنا منك وأنت مني مثال

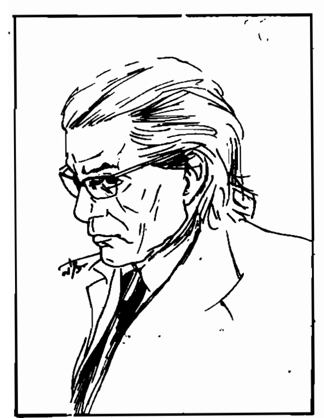
إنـــا وأنت كلانـــا	نجري وراء الخيـــال
نجري وراء المحال	طوعاً بأمـــر الإلــه
لولا الهوى والجمـــال	ما هان سر الحيـــاة

القطيعة الأولى بيـن أم كلثـوم والسنباطـي

في الفترة التي أنهى السنباطي في أثنائها تلحين بعض أغاني فيلم « نشيد الأمل » ، اعترى علاقاته بأصدقائه نوع من الفتور المقرون بالعصبية والحساسية ، وشمل هذا الفتور فيما شمل ، أم كلثوم ، التي لم يمض على ارتباطها الفني به أكثر من ثلاث سنوات ، حتى أن أم كلثوم التي ساءها تصرفه ، لم تكلفه في تلك الفترة بأي لحن ، وقصرت تعاملها الفني على زكريا أحمد والقصبجي ، والذي يرجع إلى صحافة تلك الأيام وما كتبته عن أهل الفن ، يلمس بوضوح الغمز واللمز اللذين تعرض لهما ، دون أن تنسى الإشارة إلى الجفاء الذي دبَّ فجأة بينه وبين أم كلثوم .



أم كلثوم



السنباطي

دامت القطيعة بين السنباطي وأم كلثوم ثلاث سنوات ، من العام ١٩٣٦ إلى العام ١٩٣٩ ، ولم تعد إلى صفائها إلا بعد أن زالت الأسباب التي جعلت السنباطي يتخذ موقفه هذا ، دون أن يعبأ بالخسارة التي نجمت عن ذلك .

ترى ما الأسباب التي حدت بالسنباطي إلى اتخاذ هذا الموقف تجاه الأصدقاء ، وهل أثرت على نشاطه الفني ؟!

في واقع الحال لم تكن هناك أسباب، وإنما سبب واحد، يرتبط بالدرجة الأولى بطبيعة السنباطي النفسية، فإذا أضفنا إلى ذلك، الأزمة العاطفية التي كان يعيشها، وتسرب الخبر إلى الأصدقاء بما فيهم أم كلثوم، وتضخيمه ككل الأخبار التي من هذا النوع، ووصوله إلى الصحافة التي نشرت باختصار، وعلى مدى أيام، وبتهذيب كبير، نبأ إعلان خطوبته إلى جانب صورته، فإنه شعر، وهو الفنان المرهف الحس بأن كرامته قد مست في أقدس شيء يملكه ــ عاطفته الشخصية ــ فبادر أصدقاءه بالقطيعة، واعتزل الناس، إلى أن انطفأت جراح نفسه شيئاً فشيئاً، فحرر نفسه من القيود التي ربطها بها، وانصرف وهو الإنسان العاشق، يعب من عاطفة الحب التي سيطرت على كيانه، ليزكي بها عمله الفني، فغنى مع نجاة علي حوارية ــ ديالوغ ــ «صلح الحبيب» وأنهى في العام ١٩٣٧ تلحين أغاني فيلم «وراء الستار» لعبد الغني السيد و«رجاء عبده»، التي اشتهرت منها بنوع خاص أغنية «قوليلي إيه غير حالك» والتي نلمح فيها تأثيرات «شفت الأمل والهنا». وعاد اسمه يتصدر من جديد قائمة مطربي الإذاعة وملحنيها وغدا فجأة الملحن المفضل لفتحية أحمد، وعبد الغني السيد، وأحمد عبد القادر، ونجاة علي، ورجاء عبده، وكل فنان طامح إلى الشهرة عن طريق الإذاعة.

وخشي معهد الموسيقا العربية في تلك الفترة، أن يفقد «رياض السنباطي» الذي كان يدّرس في المعهد بصورة استثنائية مذ كان طالباً فيه، فعمد إلى ضمه إلى هيئة التدريس بصورة



رجاء عبده



علي محمود طه

رسمية أسوة بمحمد عبد الوهاب . وفي تلك الأثناء سَعى الشاعر «علي محمود طه» الذي عاد من أوروبا قبيل نشوب الحرب العالمية الثانية بقليل إلى لقائه ، فاسترجعا ذكريات المنصورة ، وتبادلا ما كانت تجود به قريحتهما ، فغنى له السنباطي قصيدة شوقي «سلوا كؤوس الطلا» التي لم تكن أم كلثوم قد شدت بها ، وأنشده «علي محمود طه» عدداً من رومانسياته الشعرية ، لفتت انتباهه منها بنوع خاص قصيدة ، بعنوان «أغنية ريفية» ، فاستعاد السنباطي قراءتها عدداً من المرات ، ومن ثم اقترح عليه أن يلحنها ، فوافق «الملاح التائه» ، وغدا اسم هذه القصيدة بعد أن غنتها المطربة (فتحية أحمد) «الصفصافة» .

فيلم شيء من لا شيء

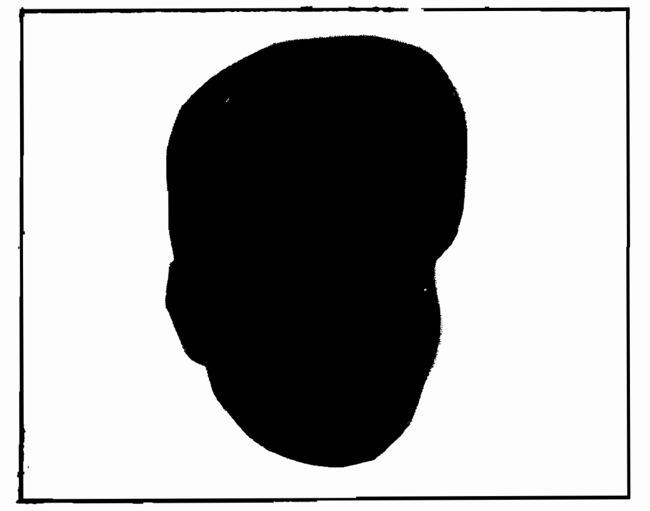
انهمك السنباطي في العام ١٩٣٩ بتلحين أغاني فيلم جديد ، هو فيلم «شيء من لا شيء» من بطولة عبد الغني السيد ونجاة علي ، ليضيف رصيداً جديداً من الأغاني التي حملت إليه مزيداً من الشهرة وقد اشتهرت من أغاني هذا الفيلم أغنية (يا آسرة قلبي يا ملاكي) . وفي أثناء تسجيله لهذه الأغاني في استديوهات شركة «كايرو فون» الجديدة للأسطوانات التي يملك جلَّ أسهمها «محمد عبد الوهاب» التقى مصادفة بأم كلثوم ، فجرى بينهما عتاب طويل ، انتهى بتوطيد صداقتهما القديمة ، والاتفاق على تلحين مونولوج جديد من شعر أحمد رامي .

وهكذا أزهرت حياة السنباطي ، فعكف على مونولوج «اذكريني كلما الفجر بدا» لينتهي من تلحينه ذات ليلة عند الفجر . وتقول د. «نعمات أحمد فؤاد» في كتابها أم كلثوم وعصر من الفن ، إن أم كلثوم ظلت تغني هذه القصيدة حتى انبثق الفجر على الجمهور الذي أمَّ حفلتها .

وفي تلك الفترة من العام ١٩٣٩ ، وكان السنباطي يعيش أجمل أيام حياته ، وغارقاً في الحب حتى أذنيه ، تدفقت عبقريته ليعطي لأم كلثوم إلى جانب الروائع التي غنت أغنيتي «فاكر لما كنت جنبي» و«لما أنت ناوية تهاجريني» .

والذي يستمع إلى أغنية «لما أنتِ ناوية تهاجريني» بعيداً عن الصياغة اللحنية ، يكتشف أن الكلمات تخاطب وتعاتب غزلياً إمرأة ، وتعاتبها على الهجر والفراق ، والدموع التي تسببت بها . وهذه الأغنية ، ليست الأغنية الوحيدة التي تخاطب فيه مطربة ما إمراة ، فقد

غنت أم كلثوم وغير أم كلثوم من المطربات والمطربين بما فيهم محمد عبد الوهاب وفريد الاطرش ونادرة، وفتحية أحمد، كثيراً من الأغنيات التي تخاطب فيها الأنثى، أنثى أخرى، أو يخاطب فيه الرجل رجلاً آخر. ولا أجد تفسيراً لهذا المنحى عند المطربات والمطربين، وبخاصة الكبار منهم سوى عدم التقدير والتبصر في هذا الأمر، وإن كان بعض المهتمين من المتشددين يصفون هذه الظاهرة بالقصور الثقافي للمطربين والملحنين على حد سواء، على الرغم من تنبيه سيد درويش «إلى هذه الظاهرة، وذلك عندما لحن وغنى دوره الشهير «أنا هويت» وقال فيه كلمته المأثورة:



سيد درويش

ده دور رجالي...

أي أن هذا الدور لا يستقيم بأصوات المطربات، وإنما بأصوات المطربين.

والأغاني التي غنتها أم كلثوم، وتغزلت فيها بالمرأة أكثر من أن تحصى، منها على سبيل المثال: «خاصمتني، أنت فاكراني، ليه تلاوعيني، انظري هذه دموع الفرح» وكلها من تلحين القصبجي. و«جنة نعيمي في هواكي» لداود حسني. لذا فالسنباطي عندما لحن مونولوج «غاب بدري» وعرضه عليها، رفضته وقالت، إنه مونولوج رجالي، وعندما لحن بناءً على طلبها هذه الأغنية، لم يفكر كثيراً في هذا الأمر، حتى إنه عندما استرجع ذكرياته الماضية مع أم كلثوم، قال رداً على سؤال للأستاذ «سمير نصري» حول هذا الموضوع.

صحيح فعلاً... كان وضعاً غريباً[٢١].

---

(٢١) يقصد بقوله: «كان وضعاً غريباً» أن تغني أم كلثوم أغنية تتغزل فيها بأمرأة وتعاتبها، وترضى بأن تغنيها.

وأغنية «لمًا أنت ناوية تهاجرين» من الناحية الفنية، هي من روائع العام ١٩٣٩، ويحسبها المستمع للوهلة الأولى من تلحين، القصبجي، لأن السمات العامة للحن «قصبجية»، وتذكر فوراً بأغنية «أنت فاكراني» التي لحنها القصبجي وغنتها أم كلثوم في العام ١٩٣٥، فإذا أضفنا إلى أن الأغنيتين هما من نظم رامي، وإنهما ملحنتان من مقام «الهزام» وظهرتا في وقت متباعد نوعاً ما، أدركنا السبب الذي جعل الكثيرين يقولون: إن السنباطي تأثر بالقصبجي، وترسم خطاه.

في واقع الحال لا يمكن إغفال تأثيرات القصبجي على سائر الملحنين، وهي لا تحتاج إلى برهان، فهي موجودة في كل أعمال الملحنين التي ظهرت في الثلاثينيات، مُذ حقق نقلته الأولى في تطوير الأغنية من خلال مونولوج «إن كنت أسامح»، غير أننا إذا ما تعمقنا في اللحن، اكتشفنا على الرغم من تأثير القصبجي، شخصية السنباطي في القفلات الخاصة التي تميز بها، وفي استغلاله كالقصبجي طبقات صوت أم كلثوم العالية، والتي نملك عليها دليلاً رائعاً، هو مونولوج «النوم يداعب عيون حبيبي».

الصلـح مـع أم كلثـوم

كانت تلك الفترة من حياة السنباطي التأليفية من أخصب فترات حياته.. فقد كان عاشقاً، وكان يعزف من حبه ألحاناً ما كان غيره يستطيع أن يضعها «كان في أوج سعادته، وأوج عطائه، وقبل أن نوغل في تعداد الألحان التي أعطى، ينبغي إلقاء الضوء بدقة على علاقته بأم كلثوم، فالسنباطي كما هو معروف عنه، أبي النفس، يعتز بكرامته، ولا يطأطىء رأسه، ولا يتزلف أو يتملق، ومن هنا فإن عودة المياه إلى مجاريها بين العبقريتين، لم يكن بتلك البساطة التي تمت في استديوهات (كايرو فون) وإنما نتيجة لحاجة أم كلثوم الماسة إليه، وهذه الحاجة، دفعتها للاتصال به عن طريق الشاعر أحمد رامي، وتتلخص القصة، في أن القصر أوعز إلى أم كلثوم أن تقدم شيئاً بمناسبة عيد ميلاد الملك فاروق، فكلفت أحمد رامي أن يكتب أغنية أو نشيداً خاصاً للمناسبة، ثم بحثت فيما حولها عن ملحن يستطيع أن يصل إلى ما وصل إليه السنباطي في «نشيد الجامعة» فلم تجد، وبحثت الأمر مع القصبجي وزكريا ورامي، فأجمعوا، على أن السنباطي هو الوحيد القادر على ذلك. وعند ذاك كلفت «أحمد رامي» بجس نبض السنباطي في ذلك، وكان ذلك في أواخر العام ١٩٣٧، وعندما

عرض الأمر على السنباطي، وجد فيه ترضية، وإن تمنع في بداية الأمر، حتى إذا قبل، اشترط أن تتصل به أم كلثوم لتكلفه رسمياً. وكما زارته لتكلفه في الماضي بتلحين مونولوج «النوم يداعب»، زارته في أيلول /سبتمبر/ عام ١٩٣٧ زيارة قصيرة، ليعكف على أثرها في وضع ذلك اللحن الجميل الذي جمع فيه بين أسلوبي المخاطبة والنشيد، وسجّل نشيد «ميلاد الملك» على أسطوانة بتاريخ الحادي عشر من شهر كانون الثاني عام ١٩٣٨ في استديوهات شركة «أوديون» للأسطوانات. ثم عادت القطيعة بينهما من جديد، إذ لم تكلفه أم كلثوم بأي عمل بعد هذا النشيد، إلى أن تم لقاؤهما في استديوهات شركة كايرو فون في مستهل العام ١٩٣٩، ليبدأ صفحة جديدة في التعاون فيما بينهما. وتقول كلمات نشيد «ميلاد الملك» ما يلي:

إجمعي يا مصر أزهار الأماني   يوم ميـــلاد الملـــيك
واهتفي من بعد تقديم التهاني   شعب مصر يفتـــديك
طلع السعـد عليها   يوم ناداها البشير   قائـــلاً فاروق هلّا
ونما الـــبشر إليها   حين وافاها السرور   بهلال قد تجلى
لاح في أفـــق المعـــالي   زاهيـــاً باهـــي المحيـــا
فاجتـــلت منـــه الليـــالي   كوكب الملك السنيـــا
طلعة تبـعث في النـفس الأمـــل   فانعمي يا مصر في ظل حماه واسلمي
همة تدعـــو إلى روح العمـــل   فالزمي يا مصر آثار خطاه واغنمي
يا صاحب الملك السعيـد   يا فاتح العصر الجديـد
عش لمصر في أمان الزمـان   يسعد الوادي وتزدان الحيـاة
وابـق مرفـوع اللوا للوطـن   يبلغ الشعب من الدنيا مناه
لك عرش في القلوب   ثابت الركـــن متين
ولك الوادي الخصيب   صادق الـــود أمين
فاغتنـــم صفـــو الزمـــان المقبـــل   وابتسم يبسم ضحـــى المستقبـــل
دا للكـــون علاك   ورعـــى الله حماك



الموسيقار محمد عبد الوهاب

قصيـــدة الجنـــدول

كان ظهور كل هذا الغيث من أعمال السنباطي في أعوام قليلة، دافعاً للمعلقين والمهتمين، لمناقشة هذه الأعمال، ومقارنتها بأعمال سائر الملحنين، وبخاصة محمد عبد الوهاب الذي يتربع على عرش الغناء، بعد أن حقق هو الآخر قفزة نوعية في تحديث الغناء، واستخدام آلات موسيقية وإيقاعية غربية لم تكن قد استخدمت قبلاً، كالأكورديون والكاستنييت[٢٢]. وكان ظهور قصيدة «الجندول» في العام ١٩٣٨ في نطاق آلات التخت الشرقي حدثاً هاماً بحد ذاته، يعيد للأذهان محاولة السنباطي في قصيدة «همسات» ومن ثم في

(٢٢) الفنان السوري جميل عويس الذي ترأس فرقة محمد عبد الوهاب الموسيقية حتى عام ١٩٣٦، هو الذي قام باستخدام هذه الآلات.

قصيدة «الزهرة»، غير أن شهرة محمد عبد الوهاب كمطرب حجبت شهرة السنباطي، وبالتالي فإن أعمال السنباطي التي ظهرت في الأعوام الأخيرة لسني الثلاثينيات، دفعت العاملين في الموسيقا للتساؤل عن مكانة السنباطي بين الملحنين، وعن موقعه تماماً. وفي رأيي أن السنباطي الذي انجرف وراء التجديد، بعد أغاني فيلم نشيد الأمل، كبح جماحه، ووقف في الوسط، فهو يريد التجديد بمنأى عن الاستعانة بموسيقا الغرب ــ أي الاقتباس ــ والتعبير بالأساليب التأليفية المتوارثة بلغة معاصرة، وبذلك تجاوز «زكريا أحمد» المتمسك بأهداب القديم، ويلح على التطريب، ووقف دون «القصبجي» الذي يرى تكريس العلوم الغربية لخدمة الموسيقا العربية، ونداً لمحمد عبد الوهاب الذي دأب على الاقتباس من الموسيقا العالمية، عوضاً عن إبداع ألحان جديدة تسهم في مسيرة الغناء العربية. ومن هنا كانت «الجندول» بالنسبة للسنباطي حدثاً هاماً حرياً بالتأمل، على الرغم من اقتباس محمد عبد الوهاب لبعض أجزاء المقدمة الموسيقية من الموسيقي الأمريكي «ماكس ستاينر»(٢٣) التي ظهرت في فيلم «ماركو بولو» «لجاري كوبر».

حقق «محمد عبد الوهاب» في الجندول، ما كان يتمناه د. طه حسين، في الانتقال بالغناء من الأسلوب القديم إلى أسلوب أكثر حداثة وتجدداً، وقد روى محمد عبد الوهاب نفسه، أن د. طه حسين، عندما علم أن محمد عبد الوهاب عاكف على تلحين «الجندول» تمنى عليه ألا يكون تلحين هذه القصيدة، على غرار ما اعتاد الملحنون تقديمه، لأنها كقصيدة رومانسية حديثة في مبناها ومعناها لا تستقيم مع أساليب التلحين القديمة.

ويتابع محمد عبد الوهاب روايته فيقول، إنه اتصل بالدكتور طه حسين بعد ظهور الجندول وسأله رأيه فيها، فأبدى إعجابه، وأثنى على التلحين وقال: إنها «نقله هامة» يجب متابعتها. وبغض النظر عما إذا كانت بعض ألحان هذه القصيدة مقتبسة أم لا، فإنها سجلت انتقالاً إيجابياً في التلحين الكلاسيكي الحديث للقصيدة الحديثة المنظومة بهدف غير غنائي. وهذا ما جعل السنباطي وغير السنباطي من المتميزين، يقفون منها موقف المتأمل. وكان لابد لمناقشة الجندول، وهي أطول قصيدة غنائية ظهرت حتى ذلك التاريخ، إذ تقع في خمس وثلاثين دقيقة، مع الإعادات، وقد اختصرها محمد عبد الوهاب، عند تسجيلها على أسطوانات قياس ٢٥ سم و٧٨ دورة إلى عشرين دقيقة.

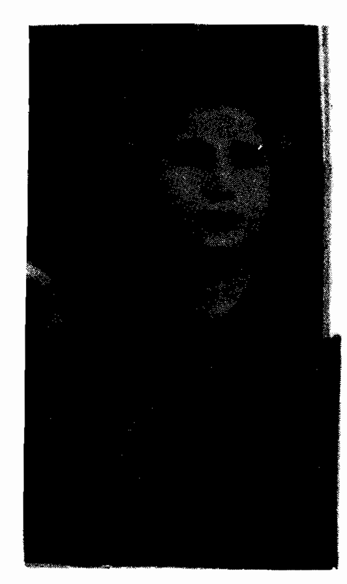
---

(٢٣) ماكس ستاينر، من أبرز مؤلفي موسيقا الأفلام السينمائية الدرامية والتراجيدية في أمريكا.

أبقى محمد عبد الوهاب ـــ وهو الحريص على التقاليد الموسيقية ـــ على المذهب، وترك لخياله الموسيقيّ أن يجنح في اللوازم الموسيقية الطويلة، وتخلى عن العرض الصوتي إلا في موضعين اثنين، واهتم بالإلقاء الغنائي اهتماماً خاصاً، فجعله يتوافق مع المعنى، واستبدل القفلات التقليدية، بقفلات هادئة معبرة، وأغنى صدر البيت وعجزه بفواصل وجمل موسيقية تسند الغناء وتعمقه، وبصورة عامة فإن الجندول وقفت سداً منيعاً أمام كل المطربين، لتؤكد بأن المطرب الوحيد القادر والمعبر هو محمد عبد الوهاب.

فيلم دنانير

عجلت أم كلثوم في العام ١٩٣٩، بإزالة أسباب الجفاء، فغنت من ألحانه «فاكر لما كنت جنبي» و«لما أنت ناوية» واختارته مع القصبجي وزكريا أحمد كي يلحنوا لها أغاني فيلم «دنانير» فلحن كل واحد منهم أغنتين، فكان من نصيب «القصبجي» «الزهر في الروض» و«طاب النسيم العليل» ومن نصيب زكريا أحمد، قصيدة «القصر المهجور» وطقطوقة «بكرة السفر» وقصيدة «قولي لطيفك ينثني» ولحن السنباطي «نشيد بغداد» وأغنية «يا ليلة العيد». ويمكن القول، إن الملحنين الثلاثة، لم يتساووا فقط في عدد الأغاني، وإنما في العطاء الفني أيضاً، وإن امتاز القصبجي على زميليه بعض الشيء في أغنيتيه، وبخاصة



أم كلثوم في فيلم وداد



أم كلثوم في فيلم دنانير

مونولوج «طاب النسيم العليل» الذي عرف كيف يبدع في استغلال أحرف المد الصوتية فيه. وكان من الممكن أن يسجل «زكريا» تفوقاً على «السنباطي» بلحنه الديناميكي الجميل المليء بالجوامح في مقدمة طقطوقة «بكرة السفر» وفي المذهب الذي قام على كلمتين فقط «بكرة السفر»، لولا أن هذا الأخير، تطاول بلحنه في «يا ليلة العيد» وحلق بها بعيداً.

أما قصيدة «القصر المهجور» التي نسبتها في كتابي «الأغنية العربية» للسنباطي معتمداً في ذلك على أسلوب تلحينها، فلا يستبعد أن يكون «زكريا أحمد» على الرغم من كونه «شيخ الملحنين» قد تتبع أعمال السنباطي المبكرة في القصيدة فتأثر بأسلوبه التائه آنذاك في تلحين القصيدة، وبخاصة في قصائد شوقي التي سبقت ظهور الفيلم كقصيدة «عيد الدهر» وقصيدة «أتعجل العمر» اللتين غنتهما أم كلثوم، وقصيدة «رأى اللوم من كل الجهات فراعه» التي غنتها «فتحية أحمد» فجرّبه في تلك القصيدة، على أن عمل زكريا أحمد العظيم يكمن في قصيدة «قولي لطيفك» التي لحن كل مقطع من مقاطعها الشعرية ــ أي أدوارها ــ من مقام مخالف للمقام الأول فجاءت تحفة فنية بالمقامات الثلاث وبابداعه الكبير فيها.

وبصورة عامة، فإن أغاني فيلم «دنانير» كانت من الأغاني المتميزة التي سيطرت زمناً غير قصير على الحياة الموسيقية، وما زالت متداولة حتى أيامنا هذه. وبنوع خاص «طاب النسيم العليل» و«بكرة السفر» و«يا ليلة العيد». وطالما تطرقت إلى تأثيرات الملحنين على بعضهم بعضاً، فإن الكثيرين يخطئون عندما يسندون أغنية «الورد فتح» التي لحنها السنباطي وغنتها أم كلثوم عام ١٩٣٨ إلى زكريا أحمد، كذلك الأمر بالنسبة لأغنية «الحب كده» التي لحنها السنباطي أيضاً بالأسلوب الذي اشتهر به زكريا أحمد، حتى صارت على الرغم من الملامح السنباطية تسند خطأً إلى زكريا.

وفي ذلك العام نفسه (١٩٣٩) أعطى السنباطي للمطرب الكبير «عبد الغني السيد» طقطوقة «صحيح يا دنيا» التي نجحت في حينها نجاحاً كبيراً، وربما وجد السنباطي تقصيراً في أداء مطربه المفضل، فأعاد تقديمها بنفسه في العام ١٩٤٠ من إذاعة القاهرة. وقد استهل المذيع تقديم السنباطي بقوله:

والآن تستمعون إلى طقطوقة «صحيح يا دنيا» التي سبق وغناها من قبل بعض المطربين، ولكن الفرق عظيم بينهم، وبين الموسيقار رياض السنباطي.

إن هذا التقديم للسنباطي، دفع المطرب عبد الغني السيد، إلى تقديم شكوى رسمية ضد المذيع والتقديم.

ويلاحظ من التقديم المذكور آنفاً، أن رياض السنباطي، نُعتَ بالموسيقار أسوة بمحمد عبد الوهاب، وهو لقب ما كان يطلق على عواهنه في عاصمة الفن ــ كما أن هذا اللقب لم يكن يطلق إلا على الملحنين الذين يستحقونه عن جدارة.

وطقطوقة «صحيح يا دنيا» ليست الأغنية الوحيدة التي لحنها السنباطي لغيره ثم غناها بدوره فيما بعد، فقد أعطى للمطربة «عصمت عبد العليم» أغنية «الدنيا في إيدي» التي نظمها د. سعيد عبده، وقد غنت هذه الأغنية فيما بعد المطربة «أحلام» والمطربة «أسمهان»، ومن ثم غناها السنباطي من إذاعة القاهرة، فكان الفرق كبيراً. كذلك أعطى أغنية «شفت حبيبي» للمطربة «عصمت عبد العليم» فلم يكن أداؤها بالمستوى الذي يريده، فقام بأدائها بنفسه من إذاعة الشرق الأدنى ــ لندن اليوم ــ[٢٤].

وعندما استمع إليها المطرب «محمد عبد المطلب» استأذن السنباطي في تقديمها، فسمح له بغنائها، لتقترن منذ تاريخ غنائه لها باسم «عبد المطلب» بسبب أدائه الرائع لها.

والسنباطي تفوق على أم كلثوم في أدائه لبعض الروائع التي لحنها لها، كما في «سلوا كؤوس الطلا» و«الرباعيات» و«الأطلال» و«من أجل عينيك».

كذلك شهد العام ١٩٣٩ ولادة قصيدة «رأى اللوم من كل الجهات فراعه» التي غنتها فتحية أحمد. وفي هذه القصيدة، استعان السنباطي بألحان، كان قد استخدمها قبلاً في قصيدة «الزهرة». ولعل السبب في استعارته لبعض ألحانه السابقة، يرجع إلى كون قصيدة «الزهرة» المتقدمة في ألحانها، لم تجد قبولاً آنذاك، فاستخدمَ من ألحانها ما استخدمه في قصيدة «رأى اللوم». ويعتبر عمله هذا سقطة فنية، لأنه كان في أوج شبابه وعطائه، ولا يجوز له وهو يشق طريقه بين دهاقنة التلحين أن يلجم خياله عن الإبداع.

القصيدة جميلة، وهي تختلف عن الزهرة بكلاسيكيتها المفرطة، لأن أسلوب تلحين الشعر الغنائي يختلف عن أسلوب تلحين الشعر العامودي، وما يحتاجه الأول في التلحين لا

---

(٢٤) تحتفظ إذاعة لندن بتسجيل خاص لأغنية «شفت حبيبي» بصوت السنباطي، وهو التسجيل الوحيد بصوت السنباطي لهذه الأغنية.

يتفق واحتياجات الثاني ، ومن هنا فإن هذه القصيدة لم تشتهر كثيراً عند ظهورها . وعلى الرغم من هذا ، يظل السؤال يطرح نفسه :

لماذا استعان السنباطي بألحان سابقة له ، بدلاً من أن يبدع ألحاناً جديدة لهذه القصيدة ؟!

لعل الجواب يكمن في انهماكه في تلحين أغاني فيلم « دنانير » أو في الهدية التي لم تتوقعها أم كلثوم ، وفاجأتها تماماً ، إذ قدم لها قصيدة « سلوا كؤوس الطلا » التي اكتمل تلحينها على الصورة التي يريد ، لتغنيها أم كلثوم في ذكرى رحيل « أحمد شوقي » .

الجزء الثالث

مرحلة الأربعينيات

القصائد والأغاني الطويلة

قصيدة فجر ــ قصة قصيدة يا لواء الحسن لإسماعيل صبري ــ حديث عينين ــ عودة سيدات الطرب ــ فتحية أحمد ــ فيلم وأوبرا عايدة ــ قصيدة الكرنك ــ شيخ الملحنين زكريا أحمد ــ فريد الأطرش واحتلال الساحة الفنية ــ السنباطي والأغنية الطويلة ــ جامعة الدول العربية وقصيدة «زهر الربيع» الاضطرابات في مصر والسودان «وادي النيل» وقصيدة «سلوا قلبي» قصيدتا السودان وإلامَ الخلف ــ عبد الوهاب والسنباطي ومديح الملك فاروق ــ الشوقيات الدينية ــ القطيعة الثانية مع أم كلثوم ــ عزلة السنباطي ــ ملحن أم كلثوم الوحيد ــ قصيدة النيل ــ المرحلة السينمائية زمن الحرب وبعدها ــ الملحنون والأغنية السينمائية ــ السنباطي والقصبجي وزكريا أحمد وعبد الوهاب وأفلام الأربعينيات ــ فيلم جوهرة ــ فيلم غرام وانتقام ــ فيلم فاطمة ــ فيلم فتاة من فلسطين ــ القلب له واحد وهذا جناة أبي ــ فيلم لحن الوفاء ــ السنباطي ممثلاً سينمائياً ــ فيلم حبيب قلبي .

قصيدة فجر

السنباطي الذي يحلم بالمجد، عزف في قرارة أعماقه في أن يكون مطرباً، ولعله توصل إلى هذا القرار، بعد أن أيقن أنه لن يستطيع بصوته أن يزاحم عملاق الطرب على مكانته، وهو في الوقت نفسه لن يرض لطموحه أن يحتل الموقع الثاني. وإذا كان قد احتل في المنصورة المكانة الأولى ـــ بلبل المنصورة ـــ فلن يرض أن يكون الثاني في القاهرة. فهو على حد تعبير « يوليوس قيصر » أفضل أن أكون الأول في بلدتي على أن أكون الثاني في روما. وإذا كان عرش الطرب قد أصبح بمنأى عنه، فإن الوصول إلى عرش التلحين ـــ وهو أصعب منالاً ـــ سيكون هدفه الأول والأخير. وعلى الرغم من هذا فإن حنينه إلى الغناء كان يدفعه دائماً إلى تقديم وصلتين غنائيتين في الإذاعة المصرية التي أفردت له يوماً في الأسبوع. وكان يخص نفسه بروائع الشعر فيلحنه ويغنيه، وبأفضل أعماله لغيره، فيعيد غناءها باقتدار كبير، وكان اتصاله الدائم بصديقه الشاعر الغنائي المبدع « أحمد فتحي » الذي سبق ولحن له « همسات » و« الزهرة » حافزاً له ليلحن المزيد من روائعه. وهكذا ولدت قصيدة « فجر » التي أحدثت عند ظهورها دوياً لم تحدثه قبلها سوى « الجندول » على الرغم من الفرقة الموسيقية المتواضعة التي رافقته، والتي جعلت محمد عبد الوهاب يتحدث عن السنباطي فيما بعد في مجلة « أخبار اليوم » منوهاً بمقدرة السنباطي في العزف على العود مشيراً إلى أن السنباطي عندما ينقطع عن العزف مع فرقته الموسيقية لضبط أوتار عوده، فإن المستمع يكتشف كما في قصيدة « فجر »

وزجلية «أسرة محمد علي» بأن عدد العازفين لا يزيد عن أصابع اليد الواحدة وأن السنباطي عندما يعاود العزف مع فرقته يحسب المستمع أن الفرقة تتكون من عشرين عازفاً. ويمكن اعتبار قصيدة «فجر» التي ما زالت تطرب الملايين من عيون الغناء العربي الكلاسيكي، حتى إن السنباطي نفسه لم ينج من تأثير نغماتها، إذ نجده يستقي منها بعد سنوات وفي العام ١٩٤٦ لحنه الشهير لأم كلثوم «هلّت ليالي القمر» والذي يستمع إلى الأغنيتين، وكلتاهما من مقام الراست يكتشف ذلك بسهولة. وتقول أبيات هذه القصيدة:

كل شيء راقص البهجة حولي هاهنا[1]
أيها الساقي بما شئت اسقنا ثم اسقنا
وأملأ الدنيا بهاء، وغناء، وسنى
نسيتنا كيف لا ننسى أغاريد المنى
علنا أن تعرف النوم هنا أعيننا

ذهب الفجر بما راع ويومي ذهبا
يسرع الليل فراراً من هتافات الربى
وجبين الغد يلقي عن سماه الحجبا
باعثاً في جانب الأفق بشيراً محزنا
تسبق النور خطاه قبلما يبدو لنا

ردَّ كأسي عن فمي يا أيها الساقي ودعني
وأفق من نشوة الراح ومن حلم التغني
كل ما مرَّ بنا وهم خيال أو تمني

حسبنا وهما، وحلما، وخيالاً حسبنا
اقبل الفجر فهل تدري بماذا جاءنا

آه من قلبي وما يعتاده من ذكريات
أبداً ألقاه يشقى من رؤى العمر وآتِ
لا أنا أسلوا أمانيَّ ولا الحظ يؤاتي

(١) أذيعت هذه القصيدة لأول مرة بصوت رياض السنباطي من إذاعة القاهرة عام ١٩٤٠ وسجلت على كاسيت عام ١٩٧٥.

يا نديمي لاحت الشمس فقم وامض بنا
فلعل الفجر أن يغفل عن موكبنا

في هذه القصيدة الرائعة «فجر»، وحدَّ السنباطي بين الموسيقا والشعر وضرب ـــ وهو المحافظ على القوالب التقليدية في الغناء ـــ بتلك القوالب، عرض الحائط، عندما استغنى عن «المذهب» وترك شاعريته تقوده في التلحين بعفوية بالغة، فيغني «أغصان» القصيدة بإلقاء غنائي، هو مزيج من الشعر والموسيقا، وجعل اللوازم الموسيقية تنهل من المعاني دون شطط، والجمل الموسيقية تستقي غايتها من صدر البيت أو من عجزه، وكرس العرض الصوتي في مقطع «رُد كأسي عن فمي يا أيها الساقي ودعني» لخدمة اللحن غير الموزون، وسخّره لخدمة التطريب، ليرتفع به عن التزلف والاستجداء، وليحيله إلى نوع من الطرب النفسي، المليء بالسمو والشموخ، اللذين طرحهما على المعاني كي لا تفقد الأغنية شاعريتها. أما القفل (يا نديمي لاحت الشمس فقم وامضِ بنا) فقد تركه لخيال المستمع ليؤدي سحره فيه، وكأن موكب الشاعر العاشق، قد استطاع أن يغافل الفجر، وكله أمل في أن يغفل عنه، وهو الذي ما اعتاد أن يغمض عينه عن أحد.

لقد اعتمد السنباطي في القفل على التلاشي البعيد، فأعاد القفل الغنائي ليحقق غايته أربع مرات، وفي كل إعادة من الإعادات التي أعقبت المرة الأولى، كان الغناء، يأخذ على مدى بيتين من الشعر في التلاشي، إلى أن يغدو في المرة الأخيرة بعيداً جداً، وكأنه يوحي للمستمع بأن موكب الشاعر العاشق قد رحل بعيداً، وإن الفجر أشفق عليه فتغافل عنه.

ترى هل كانت هذه القصيدة، رداً على إبداع محمد عبد الوهاب في «الجندول» بإبداع مماثل، أم كانت عند السنباطي مجرد محاولة تجريبية أخرى في تلحين القصيدة قبل أن تسلس القصيدة له قيادها، وتستسلم إليه بصورة نهائية؟!

قصة قصيدة يا لواء الحسن لاسماعيل صبري

سنوات الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ـــ ١٩٤٥) شهدت نشاطاً فنياً متعدد الجوانب لجميع الملحنين والمشتغلين بالموسيقا، فحمد عبد الوهاب، كرس نشاطه لشركته السينمائية، ولشركة أسطوانات «كايرو فون»، وفريد الأطرش، أخذ يحتل مكانته الفنية من

خلال أغانيه العاطفية، وألحانه الخفيفة الشعبية منذ أواخر الثلاثينيات، وشيخ الملحنين زكريا أحمد خص أم كلثوم بروائعه، والقصبجي عاشق الأصوات الجميلة، ظل وفياً لأم كلثوم وليلى مراد وأسمهان، ومحمود الشريف كرس فنه لمحمد عبد المطلب وعبد الغني السيد، أما السنباطي الذي رسَّخ قدمه بين الملحنين الكبار، فقد قصر نشاطه على تقديم أعمال من نوعية خاصة ورفيعة المستوى، وكانت باكورة هذه الأعمال قصيدة «يا لواء الحسن» التي سجلها لإذاعة الشرق الأدنى.

القصيدة ذات تراكيب لفظية لا تستقيم مع التلحين، ولكن السنباطي التي انتقاها بنفسه، أخضعها لفنه، كما أخضع فيما بعد قصائد شوقي الدينية، وقصيدة حافظ أبراهيم «مصر تتحدث عن نفسها».

انتقى السنباطي هذه القصيدة بالذات، لأنها تسجّل موقفاً عاطفياً تاريخياً شهيراً للشاعر القدير «إسماعيل صبري»، وعرفت إلى ما قبل غنائها من قبل السنباطي باسم قصيدة «ليلة الثلاثاء»، وليلة الثلاثاء، تعني الاجتماع الأسبوعي في بيت الأديبة الكبيرة الراحلة «مي زيادة»، الذي كان يضم عشاق «مي» من رجالات مصر ومشاهيرها من سياسيين وأدباء وشعراء. وكان على رأس هؤلاء العشاق: «أحمد لطفي السيد، مصطفى صادق الرافعي، عباس محمود العقاد، حافظ إبراهيم، وآخرون»، من الذين أحبوها وهاموا بها، ونظموا فيها روائع شعرهم ونثرهم. غير أن حب الشاعر الكبير «إسماعيل صبري» كان حباً من نوع آخر، خالف فيه كل عشاقها وما نظموه وكتبوه، حتى قيل، إن أعظم ما تعلمه أحمد شوقي من إسماعيل صبري، هو الحب.

القصيدة ألقاها «إسماعيل صبري» في غرامه بـ «مي زيادة» في بيت «مي» في ليلة الثلاثاء، ومنذ ذاك الحين باتت تعرف بقصيدة الثلاثاء، ومطلعها:

يا لواء الحسن أحزاب الهوى   أيقظوا الفتنة في ظل اللواء

عرفت هذه القصيدة واشتهرت باسم «يا لواء الحسن» مذ غناها السنباطي في العام ١٩٤١. ومعاني القصيدة تتفق مع فلسفة السنباطي في نظرته للحب الروحي الذي يسموا بالنفس إلى آفاق عالية. واعتبرت عند ظهورها من أجمل القصائد نظماً ولحناً، وظلت تحتل مكانتها طوال الأربعينيات والخمسينيات في برامج إذاعة الشرق الأدنى، إلى أن اختفت تماماً من

براجها، وهذه القصيدة محفوظة في أرشيف إذاعة لندن، التي لم تسمح بموجب العقد الذي تملكه بنقل حقوق إذاعتها، على الرغم من مرور خمسة وأربعين عاماً على ولادتها.

ويبدو أن السنباطي الذي لحن هذه القصيدة العمودية تلحيناً خلاقاً رفيع المستوى، كان يهدف إلى وضع اللبنة الأساسية في تلحين الشعر العمودي الذي قيل بهدف آخر غير الغناء، وهذه المحاولة هي الثانية من نوعها بعد قصيدة «سلوا كؤوس الطلا» التي وقفت العوائق حائلاً دون غنائها حتى العام ١٩٤٠.

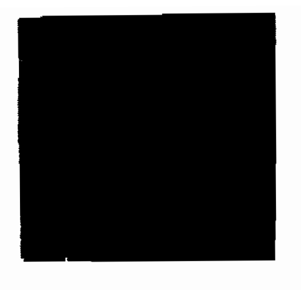
حديث عينين

القصيدة الثانية التي لحنها أيضاً في العام ١٩٤٠ هي قصيدة «حديث عينين» للشاعر الغنائي «أحمد فتحي» وقد عرض السنباطي هذه الأغنية على أم كلثوم، فرفضتها لأنها وجدت فيها تحديثاً يختلف وأسلوبها في الغناء. غير أن القصبجي الذي استمع إليها بصوت السنباطي نصحه بإعطائها لأسمهان التي كانت قد وقعت عقداً مع إذاعة الشرق الأدنى لتسجيل أغنيتين خصتها بهما، وكانت هذه الأغنية هي فاتحة التعاون بين أسمهان والسنباطي. وسجلت أسمهان هذه القصيدة لإذاعة الشرق الأدنى مع قصيدة «هل يتم البان» لمحمد القصبجي.

تمكنت أسمهان من تذوق لحن «حديث العينين» الموضوع على إيقاع قريب من إيقاعات «البوليرو» واستطاعت بأدائها الرفيع، وصوتها الدافىء الشجي، أن تضفي على اللحن الشيء الكثير من إحساسها العميق. وتشكل هذه القصيدة مع قصائد «همسات» و«غاب بدري» و«الزهرة» وحدة متجانسة، نكتشف فيها الأسلوب الذي سيسير عليه السنباطي في تلحين القصيدة الغنائية مستقبلاً.

يا لعينيك ويا لي من تسابيح خيـالِ
فيهما ذكرى من الحب ومن سهد الليالي

□ □ □


أسمهان

وفتور من ضنى اللوعة والسقم بدا لي
وذهول الشاعر هارب من حلم وصالي
وسؤال يعبر الأفـــق إلى ومض سؤالي
وشقاء الروح يسمو نحوها طيف ملالي

□ □ □

يا لعينيك ويا لي من تسابيح خيـالِ

مرة ثانية أو ثالثة، يقع السنباطي فيما وقع فيه أعلام التلحين «القصبجي، زكريا، عبد الوهاب» فأبيات القصيدة تخاطب إمرأة، والغناء لا يستقيم إلا بصوت مطرب، وربما فات السنباطي هذا الأمر، أو أنه أراد أن يغني لحنه مطرب مشهور لم يغنِ له سابقاً، فأعطاه لأسمهان التي أخذت تزاحم آنذاك أم كلثوم على عرشها، علماً أن صوت صديقه ومطربه المفضل عبد الغني السيد، من أجمل الأصوات وأقدرها بعد محمد عبد الوهاب على أداء هذه القصيدة.

السنباطي الذي كان غارقاً في العمل حتى أذنيه، ويرغب بقضاء بعض الوقت مع زوجته بعيداً عن أجواء الفن وأهله. فاجأته أم كلثوم بمونولوج «هلّت ليالي القمر» وطلبت إليه أن يلحنه لتغنيه في نهاية موسمها. وهكذا عكف على تلحين هذا المونولوج بهمة العاشق الذي لا يمل من محبوبته حتى أنهاه. وفي اعتقادي بأن قصيدتي «يا لواء الحسن» و«حديث عينين» ومونولوج «هلّت ليالي القمر» لحنت من وحي حبه الكبير للسيدة «كوكب»، لأن هذه الأغنيات الثلاث بالإضافة إلى أغنيتي، «فاكر لما كنت جنبي» و«اذكريني كلما الفجر

بدا » تحمل في أعطافها نكهة خاصة ، لم نعهدها في السنباطي ، منذ أعطى « النوم يداعب » . والمستمع لمونولوج « هلت ليالي القمر » يلمس تأثر السنباطي بلحنه الشهير « فجر » الذي انسحب على أجزاء هامة من الأغنية .

والأغنية الوحيدة التي استطاعت الوقوف أمام « هلت ليالي القمر » في موسم أم كلثوم الغنائي عام ١٩٤٠ هي طقطوقة « ما دام تحب بتنكر ليه » التي لحنها القصبجي .

عـودة سيدات الطـــرب

من المطربات العريقات والشهيرات اللائي كان لهن شأن كبير حتى منتصف الثلاثينيات ، وحاولن الصمود أمام الصوت الفتي والقوي « أم كلثوم » فلم يستطعن « منيرة المهدية ، نادرة الشامية ، وفتحية أحمد » ، ويبدو أنهن أصررن على البقاء في الساحة الفنية والاحتفاظ بعروشهن التي أخذت تتهاوى أمام « أم كلثوم » لإثبات وجودهن ، أو حباً في متابعة رسالتهن الفنية التي وهبنها حياتهن ، فعقدن اتفاقات مع كبار الملحنين أملاً في استعادة ما فقدن من أمجادهن . فاتفقت نادرة مع محمد عبد الوهاب ، وفتحية أحمد مع زكريا أحمد والقصبجي والسنباطي ، بينما انفردت « منيرة المهدية » بتوقيع عقد مع الإذاعة المصرية لتقديم بعض أغاني الأوبرا والأوبريت التي سبق وغنتها في العشرينيات وأوائل الثلاثينيات .

الأغنية الوحيدة والجميلة جداً التي لحنها محمد عبد الوهاب وغنتها « نادرة » ونظمها « أحمد رامي » هي : « يا حبيبي أقبل الليل » ، ويبدو أن محمد عبد الوهاب أراد من وراء لحنه هذا ، تهديد أم كلثوم ، والتلويح لها بقدرته على صنع المعجزات ، بأصوات تقل قدرة عن صوتها ، لأنها كانت تزاحمه آنذاك ، في الانتخابات على رئاسة نقابة الفنانين . وفعلاً أثبت محمد عبد الوهاب في هذه الأغنية الرائعة ، ومن خلال صوت نادرة على أنه يستطيع تحقيق المعجزات . وقد تأثر السنباطي بلازمة هذه الأغنية الرئيسية واستعان بجملة القفل فيها فيما بعد ، في رائعته « رباعيات الخيام » .

فتحية أحمد ، ذات الصوت النحاسي العميق ، كانت أوفر حظاً من زميلتيها ، لأنها استطاعت استعادة ثقتها بنفسها عن طريق الملحنين الكبار « زكريا والقصبجي والسنباطي » الذين تمكنوا من تطويع صوتها ، وتخليصه من اللهجات الفارسية والتركية والغجرية الدخيلة على الغناء العربي ، والتي لم تستطع منيرة المهدية التخلص منها .

في العام ١٩٤٠ ، وقعت فتحية أحمد عقداً مع الإذاعة المصرية ، ينص على تقديم سهرة واحدة في الشهر ، تتكون من وصلتين غنائيتين ، فغنت على مدار عدة سنوات ألحاناً لزكريا أحمد ، من أبرزها قصيدة « أضحى التنائي » لابن زيدون ، وعدداً من الأدوار والموشحات والطقاطيق من أجملها طقطوقة « يا حلاوة الدنيا » كذلك غنت من ألحان القصبجي العديد من الأغاني الرومانسية التي اشتهر بها ، منها مونولوج « يا شاغل بالي » الذي استقى منه فيما بعد لحنه الجميل لأغنية « يا ريتني أنسى الحب » لليلى مراد ، وغنت من ألحان السنباطي وشعر إسماعيل صبري قصيدة « ظنون » ، وقصيدة « رأى اللوم من كل الجهات فراعه » لأمين النحاس ، ومن ثم من شعر « علي محمود طه » قصيدة « البلبل » وقصيدة « أغنية ريفية » التي سماها السنباطي « الصفصافة » .

الذي يتقرى هذه القصائد ، وقصيدة « يا لواء الحسن » يكتشف أنها جميعاً تنهل من أسلوب واحد ، يحمل شخصية واضحة الملامح ، هي شخصية الملحن نفسه الذي لحن « همسات ، والزهرة ، وحديث عينين » . ويكتشف أيضاً أن الذي جمع بين القصائد الأولى هو الشعر العمودي الذي نظم أصلاً بهدف غير الغناء ، وأن الذي جمع بين القصائد الثانية ، هو الشعر الذي نظم بهدف الغناء ، وأن الملحن اختط لنفسه أسلوبين متميزين ، لا ينفصلان عن شخصيته ، خص الأول منهما ، الشعر العمودي المقفى ، وخص الثاني ، الشعر الحديث الذي يعتمد على تفعيلات سهلة التلحين . وتعتبر قصيدة « الصفصافة » خير نموذج لكل القصائد العمودية التي لحنها السنباطي حتى ذلك التاريخ ، ونسج على غرارها بتطوير كبير فيما بعد .

يستهل السنباطي القصيدة بمقدمة طويلة ــ مخالفاً تلحين القصيدة التقليدي المتعارف عليه ــ تبدأ بلحن درامي على القانون ، تقوم باعتراضه الفرقة الموسيقية بمنتهى القوة ، حتى إذا انتهى من هذا الاستهلال ، انداحت اللازمة الأساسية لتضفي جواً شاعرياً خاصاً ، ليسبغ على المقطع السريع الايقاع الذي يليها نوعاً من الفرح ، لا يلبث أن يتلاشى عند إعادة المقدمة واللازمة ، تمهيداً لدخول فتحية أحمد في غناء أبيات القصيدة التي تقول :

الصفصافة ــ أغنية ريفية

إذا داعب الماء ظل الشجر   وغازلت السحب ضوء القمر

ورددت الـطير أنفاسهـا	خوافق بين الندى والزهر
ونـاحت مطوقـة بالهوى	تناجي الهديل وتشكو القدر
ومرَّ على النهر ثغر النسيم	يقبّـل كل شراع عبر
وأطلعت الأرضُ من ليلها	مفاتـن مختلفـات الصور
هنالك صفصافة في الدجى	كأن الظلام بها ما شعـر
أخـذتُ مكـاني في ظلهـا	شريد الفؤاد كئيب النظر
أمرّ بعيني خلال السماء	وأطرق مستغرقاً في الفِكَرْ
أطالع وجهك تحت النخيل	وأسمعُ صوتك عند النَهـرْ
إلى أن يَمَلَّ الدجى وحشتي	وتشكو الكآبة مني الضجرْ
وتعجب من حيرتي الكائنات	وتشفـقُ مني نجوم السحـر
فأمضي لأرجـع مستشرفـاً	لقـاءك في الموعـد المنتظـر

□ □ □

أجادت فتحية أحمد غناء هذه القصيدة، كما أجادت في قصائد «ظنون» و«رأى اللوم» و«البلبل»، وأثبتت من خلالها، ومن خلال ألحان الثلاثي الكبير، تمرسها في فهم ما يريده الملحن من وراء ألحانه. وفي هذه القصيدة بالذات، حلقت إلى مشارف عالية، خاصة في العرض الصوتي المقيد الذي أتقنت أداءه، كما أن السنباطي الخبير في الأصوات تنقل بها من خلال اللازمة الموسيقية الأساسية التي ولّد منها لوازم أخرى إلى مقامات قريبة من المقام الأصلي، كما أن الجمل اللحنية التي قطّع بها بين صدر البيت وعجزه، أو بين الكلمات ساعدتها في التعبير عما يريد.

إن هذه القصيدة، والقصائد الأخرى التي غنت للسنباطي والقصبجي وزكريا زادت في رسوخ قدمها في فن الغناء والتطريب، وجعلت الثلاثي الكبير، يرشحها للغناء أمام أم كلثوم وإبراهيم حمودة في فيلم عايدة الذي عرض لأول مرة في مطلع ١٩٤٢.

فيلـم وأوبـرا عايـدة

تتألف أوبرا / عايدة / التي قام عليها الفيلم، من فصلين، وقام بتلحينها القصبجي والسنباطي، فانفرد الأول بتلحين الفصل الأول بينما لحن الثاني الفصل الثاني. وكان التوزيع الموسيقي الضخم من نصيب الموسيقار «إبراهيم حجاج»، أما الأدوار الغنائية الرئيسية فقد توزعت تمثيلاً وغناءً بين «أم كلثوم» في دور «عايدة» و«إبراهيم حمودة» في دور «راداميس» و«فردوس حسن» تمثيلاً، و«فتحية أحمد» غناء ــ دوبلاج ــ في دور الأميرة «امنيريس».

لم يفكر القصبجي ولا السنباطي عند تلحينهما لهذه الأوبرا بما صنعه الموسيقار الكبير «جوسيبي فردي» في أوبراه التي تحمل الأسم نفسه والذي كلف بتلحينها ليفتتح بها دار الأوبرا المصرية في زمن الخديوي إسماعيل عام ١٨٨٠، كان جل تفكيرهما منصباً على فصلي الأوبرا كعمل سينمائي يجب أن يستغرق الزمن المحدد له في القصة السينمائية، وعلى الرد من خلال هذه الأوبرا، على أوبريت «مجنون ليلى» التي قدم مشاهد منها محمد عبد الوهاب بالاشتراك مع الممثلة سميحة ــ دوبلاج ــ لأسمهان، في فيلم «يوم سعيد»، وكان محمد عبد الوهاب قد أقدم على هذا العمل كرد من جانبه أيضاً على ما فعله زميلاه «القصبجي والسنباطي» في فيلم نشيد الأمل من إعجاز في تطوير الغناء وفي استخدام الفرقة الموسيقية الكبيرة والاصطحاب الموسيقي لأول مرة.

القصبجي والسنباطي لم يفكرا أيضاً عند تلحينهما لهذه الأوبرا، بإبراز مطرب على آخر، أو بتخصيص ألحان متميزة لصوت دون آخر، بل أعطيا ما تتطلبه المواقف الدرامية من ألحان، ومن هنا جاء التكافؤ بين صوت أم كلثوم الندي «سوبرانو» وبين صوت فتحية أحمد الذي تراجع آنذاك إلى طبقة «الألتو». ولعبت الأصالة الفنية دورها بين الأثنتين، فالأولى هي كوكب الشرق وسيدة الغناء الأولى، والثانية هي مطربة القطرين «مصر وديار الشام»، العريقة في فنها، ونجحت فتحية أحمد كما نجحت أم كلثوم، وأضفى إبراهيم حموده بصوته «الباريتون» العمق والجمال، واشترك مع المطربتين المبدعتين والكورال في إنجاح ألحان القصبجي والسنباطي. وعلى الرغم من نجاح الأوبرا من الناحية التلحينية، فقد ظلت تفتقر إلى وحدة الشخصية التلحينية، فألحان الفصل الأول في سماتها العامة تكاد تكون منفصلة تماماً عن ألحان الفصل الثاني، وربما ظن القصبجي الذي أعطى الفرصة للسنباطي، أن تأثر هذا الأخير بأسلوبه في مراحله الأولى، قد يدفعه إلى سلوك أسلوبه نفسه، ولكن السنباطي خيّب

أمل القصبجي بألحانه التي جاءت تحمل هوية سنباطية بحتة، كما أن «إبراهيم حجاج» بسط هيمنته وشخصيته من خلال توزيعه الموسيقي على ألحان الأوبرا ككل، بخلاف ما قام به في أغاني نشيد الأمل التي حققت قفزة نوعية في الأغنية العربية لم تماثلها في قوتها سوى الانعطافة التاريخية التي حققها القصبجي في العام ١٩٢٨ في مونولوج «إن كنت أسامح».

بقي أن نقول، إن «فتحية أحمد» استطاعت الصمود أمام «أم كلثوم» وتمكنت من خلال ما غنته في أوبرا «عايدة» من أن تقف على أرضية صلبة من وراء الفن الذي تعرف. ويبدو أن أم كلثوم التي لم يرق لها نجاح فتحية أحمد، عمدت عندما فشل الفيلم، وتعرض لنقد جارح وهجوم عام من الصحافة، إلى حذف العديد من المشاهد التي تغني فيها فتحية أحمد، واستعاضت عنها بمشاهد بديلة، تضم أغنيات لم تكن موجودة أصلاً في الفيلم، وعلى الرغم من هذا فإن الفيلم تابع سقوطه عند عرضه ثانية، ولم تنقذه الألحان الجميلة التي حفلت به، والتي كان من أجملها لحن زكريا أحمد لأغنية «القطن» ولحن السنباطي لحوارية «فضلت أخبي عنه هوايا» لأم كلثوم وإبراهيم حموده، والذي يستهله بلازمة موسيقية مشرقة وضاءة ذات إيقاع سريع، قبل أن يبدأ إبراهيم حمودة، الغناء بإيقاع ثنائي بطيء نوعاً ما، يخالف نبض إيقاع اللازمة السريع، لترد عليه أم كلثوم بمقطع غنائي آخر طويل، لا يقل طولاً عن المقطع الذي غناه «إبراهيم حموده».

النقاد أجمعوا على أن أوبرا «عايدة» برغم جمالها، قصّرت في الوصول إلى ما وصل إليه «محمد عبد الوهاب» في المشهد اليتيم في أوبريت «مجنون ليلى». وهنا يجب التفريق من الناحية الفنية، بين الأوبريت والأوبرا، بين الدراما في مشهد «مجنون ليلى» الوحيد، والتراجيدي في أوبرا عايدة، وبين الحوار غير الملحن في الأوبريت، والحوار الملحن كله ـــ شعراً كان أم نثراً ـــ في الأوبرا، والذي كان يجب أن يأخذ به النقاد قبل إطلاق أحكامهم.

قصيـــدة الكـــرنـــك

محمد عبد الوهاب الذي أعطى المطربة «نادرة» رائعته «يا حبيبي أقبل الليلّ» أعطى في العام نفسه الذي ظهر فيه فيلم «عايدة» عملاً رائعاً آخر هو قصيدة «الكرنك»، التي طغت على كل شيء، ورسخت مكانته الفنية بالتحديث الذي جاء به، والذي جعل الملحنين الكبار يقفون مذهولين أمام هذا العمل الذي ذكرهم برائعته السابقة «الجندول»..

لقد حلق محمد عبد الوهاب في «الكرنك» تحليقاً خلاقاً، تجلى في التوافق البديع بين الشعر واللحن والأداء، وفي الفرقة الموسيقية التقليدية ــ التخت الشرقي ــ التي حملها من أجل التعبير كثيراً من الضغط، وأصبح معبد «الكرنك» بعد هذه الأغنية خالداً أكثر مما خلده بناته.

كان لا بد من مرور بعض الوقت كي يمضي الملحنون في سباقهم الفني، وبخاصة السنباطي الذي يتطلع إلى التفوق والإبداع، وكان أول الملحنين الذين لم يتأثروا كثيراً بما وصل إليه «محمد عبد الوهاب» في «الكرنك» الموسيقار «محمد القصبجي» الذي أعطى في تلك الفترة رائعته «تغريد البلابل» المعروفة باسم «يا طيور» لأسمهان، فحقق من جديد تفوقاً ملحوظاً في الإلقاء الغنائي، وفي الصياغة الفنية، وفي إخضاع العمل ككل للهارموني البسيط، ولم يكتف بهذا، بل وضع في لحظة من لحظات الإلهام الفني، وخلال أربع ساعات فقط لحنه الرائع لمونولوج «رق الحبيب» الذي كتبه «رامي» وغنته أم كلثوم في العام نفسه، والذي ظلت تغنيه طوال المواسم التي تلت العام ١٩٤٤.

لقد جعلت ألحان القصبجي وألحان عبد الوهاب، أنصار أم كلثوم وأنصار محمد عبد الوهاب يتسابقون في تقديم حججهم وبراهينهم حول الألحان الأفضل، ولم يقتصر الأمر على ألحان القصبجي وعبد الوهاب، بل سرى ذلك على ألحان زكريا أحمد والسنباطي، وأخذ المتحمسون والمتعصبون لكل ملحن يدلون بدلوهم، دون تفريق بين مونولوج وطقطوقة وقصيدة وأغنية شعبية، ولم يقتصر حديث الأنصار على حلقات الأندية والاجتماعات والسهرات، بل انتقل إلى الصحافة التي أخذ المحررون فيها ينشرون ــ حسب ميولهم الفنية ــ ما يرونه الأفضل دون التعرض أو المساس بأي من الملحنين، عدا مجلة الصباح القاهرية التي كتب صاحبها مصطفى القشاشي عدداً من المقالات غمز فيها كلها من موهبة السنباطي وفنه وألحانه.

الحقيقة أن إبداع محمد عبد الوهاب في القصيدة الغنائية التي لم يعط فيها شيئاً كثيراً، لا يرقى إليه شك، كما أن إبداع القصبجي وتطويره للإلقاء الغنائي في «تغريد البلابل» ظاهرة إبداعية متميزة لا شك فيها أيضاً. ولكن الأفضلية كما يراها كثيرون من العاملين في الموسيقا وبعيداً عن آراء الأنصار. تبقى للقصبجي لأنه جاء بجديد لم يسبقه إليه أحد، ولم يحاول ملحن آخر بعد اعتزال القصبجي الغوص في غمار هذه التجربة الفريدة التي لم تتكرر.

شيــخ الملحنيــن زكــريــا أحمــد

السنباطي الذي لم يعط حتى العام ١٩٤٥ شيئاً يستحق الذكر سوى القصائد والأغنيات التي أتينا على ذكرها، انهمك منذ العام ١٩٤٠ في تلحين عشرات الأغاني للأفلام السينمائية. وعلى الرغم من الزوبعة التي أثارتها «الكرنك» فإن بطل الملحنين الحقيقي طوال سني الأربعينيات هو شيخهم «زكريا أحمد». ونظرة سريعة فيما أعطاه، مع مقارنة بعطاء الآخرين تجعلنا نقف مشدوهين أمام غزارة إنتاجه، حتى إن أحد النقاد وصفه قائلاً: كأني بزكريا في سباق مع الزمن وفي رهان معه أيضاً» وأولى ألحانه التي ظهرت في العام التي أشرقت فيه «الكرنك» ـــعام ١٩٤٢ـــ هي أغنية «كل الأحبة اثنين اثنين» التي كتبها «بيرم التونسي» وأحدثت ضجة مدوية في حينها وأغنية «أكتب لي» التي لم تلق نجاحاً يذكر، ثم أعطى في العام ١٩٤٣ طقطوقة رائعة هي «أنا في انتظارك» أعقبها «بالآهات» و«بحبيبي يسعد أوقاته» وفي العام ١٩٤٤ اكتسحت أغنيتاه «الأوله في الغرام» و«أهل الهوى» الساحة الفنية، وأصبحتا سن الأغنيات السائرة، ودفعت «زكريا أحمد» المنتشي بانتصاراته إلى تلحين قصيدة «زهر الربيع»[٢] التي غنتها في العام ١٩٤٥، وليتبعها في العام ١٩٤٦ بعملين آخرين هما «الأمل» و«حلم» ليبلغ من ورائها الأوج، ناهيك عن أغاني فيلم «سلّامه» الذي اضطلع وحده بتلحين أغانيه، عدا قصيدة «قالوا أحب القس» التي لحنها السنباطي... لقد أضحت كل أغاني هذا الفيلم على كل شفة ولسان، وكانت هذه الأغاني من تأليف الشاعر الزجال «بيرم التونسي» الذي كوّن مع «زكريا أحمد» ثنائياً رائعاً لم يتكرر، ولم يشابهه سوى ثنائي آخر ظهر قبله في عشرينيات هذا القرن هو ثنائي بديع خيري وسيد درويش. ومن ثم انضم إليهما بيرم التونسي، لينفرط عقد هذا الثلاثي بوفاة سيد درويش في العام ١٩٢٣.

صاغ زكريا ألحان هذه الأغاني في قوالب التراث، ونهل فيها من التطريب الشيء الكثير، ليزيد في التطريب تطريباً، وهدف على الرغم من جمالها إلى التزلف الجماهيري، عوضاً عن الارتفاع بها، بخلاف القصبجي وعبد الوهاب والسنباطي الذين هدفوا على اختلاف أساليبهم التلحينية إلى التجديد، وتكريس التطريب للارتفاع بالجماهير. ومن غريب الصدف، توارد الخواطر الذي جاء في «الآهات»، والذي نجد له مماثلاً في افتتاحية «الشاعر

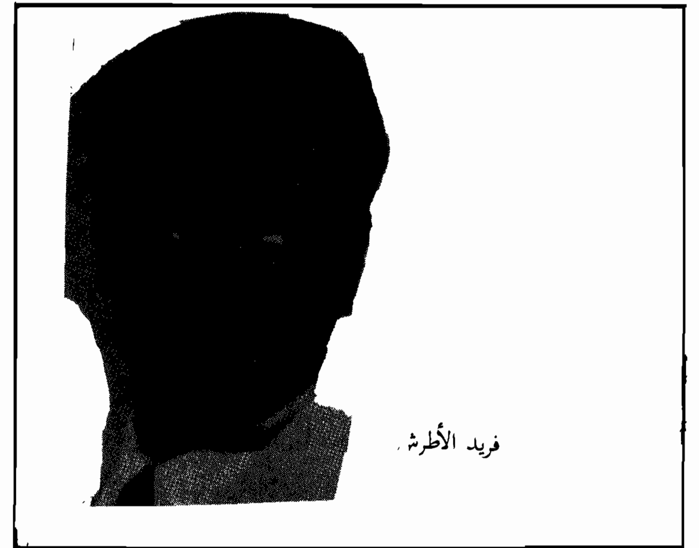
---

(٢) قصيدة «زهر الربيع ترى» غنتها أم كلثوم بمناسبة الدعوة لتكوين جامعة الدول العربية، إبان الاجتماع الذي عقد في القاهرة لملوك ورؤساء الدول العربية المشرقية، والقصيدة من نظم محمد الأسمر والتسجيل الوحيد موجود في إذاعة القاهرة فقط.

والفلاح » « لفون سوبه Von Suppé » ولولا معرفة النقاد الأكيدة، بابتعاد « زكريا أحمد » عن أجواء الموسيقا العالمية جملة وتفصيلاً، لقيل، إنه اقتبس هذا اللحن من « فون سوبه ».

فريـد الأطـرش واحتـلال السـاحـة الفنيـة

فريد الأطرش الذي لم يحظ من اهتمام الملحنين الكبار بما حظي به من شهرة، لدى الجيل الجديد، انصرف إلى نوعين من الغناء هما: الأغنية الشعبية الدارجة، والأغنية الرومانسية الحادة، وبذلك أرضى الجماهير، والجيل الجديد الذي كان يمثله أصدق تمثيل. وألحانه التي ظهرت حتى العام ١٩٤٢ حققت نجاحاً ما كان يحلم به، وإذا ما استثنينا أغاني فيلم « انتصار الشباب » نجد أنه لحن لشقيقته أسمهان ألحاناً بالغة الجمال من أبرزها « رجعت لك يا حبيبي » و« نويت أداري آلامي » والأغنية الدينية « عليك صلاة الله » وغنى بنفسه « احلفيلي، بحب من غير أمل، من يوم جفاك[٣]، وعمري ما حقدر أنساكي » والأغنية الشعبية « يا ريتني طير »[٤] التي امتازت بأصالتها الفنية، والأداء الرفيع المستوى الذي كتب لها الخلود.



فريد الأطرش.

(٣) « من يوم جفاك » أغنية من نظم يوسف بدروس، سجلت على أسطوانات بيضافون، ومنعت إذاعتها فيما بعد من كل الإذاعات العربية لغزلها الماجن.

(٤) « يا ريتني طير » من الأغاني الشعبية السورية، وهي من ألحان يحيى اللبابيدي، غناها بادىء الأمر الفنان الراحل سلامة الأغواني في ثلاثينيات هذا القرن، ثم أحياها فيما بعد، وهذّب نصها فريد الأطرش.

هذا الفيض من الأغاني الذي اغتنى بالعاطفة والرقة والعذوبة، حقق لفريد الأطرش، شهرة ما كان يحلم بها، ودفعت بالتالي، محمد عبد الوهاب إلى خوض معركة فنية صامتة معه طوال سني الأربعينيات وحتى أوائل الخمسينيات.. وهذه المعركة الصامتة الساخنة أثرت الحركة الموسيقية، ودفعت الحياة إلى الساحة الفنية، وأشاعت جواً من التنافس الخلاق الذي تجلى في الأغاني التي ظهرت لكليهما، وفي اهتمام ملحني أم كلثوم بانتاجهم، بعد أن خيل لجميع العاملين في الحقل الموسيقي الغنائي، أن الساحة الفنية خلت، على الرغم من وجودهم، إلا من عبد الوهاب وفريد الأطرش.

السـنباطـي والأغنيـة الطـويلـة

وكان على السنباطي في هذا الخضم الذي ظهرت فيه أعمال محمد عبد الوهاب الجميلة والخفيفة، والتي ظهر في بعضها الاقتباس واضحاً أشد الوضوح في أغاني: «ما اقدرش أنساك»[(٥)] و«اسمح وقوللي» و«إيه جرى يا قلبي إيه» و«انت وعزولي وزماني» و«مين زيك عندي يا خضرة»، وجماليات فريد الأطرش التي غرفت بدورها من الموسيقا الغربية الراقصة كأغاني «عشك يا بلبل ده جنة» «اليوم ده يوم التقانا» «أنساك وافتكرك تاني» و«إيمتى تعود يا حبيب الروح» و«صدقيني»، أن يعطي أعمالاً متميزة، فانبرى إلى الأغنية الطويلة يعالجها بنفس جديد، يختلف عما اعتاده المستمع في أعمال زكريا أحمد والقصبجي، ساعياً إلى تطوير الطقطوقة والمونولوج، وترسيخ قالب القصيدة الذي اهتم به اهتماماً خاصاً، متجاوزاً في ذلك «القصبجي» و«زكريا»، دون الالتفات كثيراً، إلى الصراع الخفي الناشب بين محمد عبد الوهاب الخائف على عرشه، وفريد الأطرش، التواق إلى الوصول لقمة مشابهة لقمة محمد عبد الوهاب، والذي كان من نتائجه، ذلك العدد الوفير من الأغاني الخفيفة، التي تم من خلالها السطو على أجمل ألحان الموسيقا الغربية. وكان رياض السنباطي منهمكاً في تلحين العديد من أغاني الأفلام، عندما دفعت إليه أم كلثوم بقصيدة «هوى الغانيات» من شعر أحمد رامي ليلحنها. وغنت أم كلثوم هذه القصيدة الرائعة في العام ١٩٤٣ لتضيع برغم شاعريتها في دوامة ألحان «زكريا أحمد» التطريبية التي غنتها في العام نفسه «أنا في انتظارك» و«الآهات»، غير أن أم كلثوم تابعت غناءها لهذه القصيدة الجميلة التي لم تستطع أن تنهض

(٥) «ما اقدرش أنساك» أغنية من نظم حسين السيد، منعت إذاعتها من راديو القاهرة بأمر من الملك فاروق بسبب تغزل محمد عبد الوهاب بالأمرأة التي أحبها الإثنان معاً.

على قدميها أمام «أنا في انتظارك» المتزلفة و«آهات» زكريا الحارة. وبذلك لم تعش سوى موسمين اثنين لتعود اليوم كأزهى القصائد التي غمط حقها في الأربعينيات:

كيف مرت على هواك القلوب ... فتحيرت من يكون الحبيب
كلما شاهد ناظريك جمال ... أو صفا في سماك روح غريب
سكنت نفسك الحزينة وارتا ... حت وميل النفوس حيث تطيب
فتوددت بالحنو والعطف ... وفجر الغرام نور رطيب
وهوى الغانيات مثل هوى ... الدنيا تلقاه تارة ويخيب
منظر تظمأ النفوس إليه ... ومتاع يقل فيه النصيب
وشقاء تلذ فيه الأماني ... وأمان تحقيقها تعذيب

السنباطي الذي لحن هذه القصيدة من مقام «البياتي» ساءه عدم النجاح الذي لقيته، على الرغم من إصراره على إشباع المقام، ليعطي السحر الذي يريد في النفوس، وهو في طريقته هذه، إنما يلح على خلق طرب نفسي من خلال الغور في أعماق المقام الواحد، والمقامات القريبة منه، بخلاف محمد عبد الوهاب الذي يلجأ إلى التنويع المقامي عن طريق الانتقالات المقامية التي يبغي منها إظهار براعته، أكثر من إشباع المستمع بالمقام الذي بدأ به، لذا نجده يعكف على تلحين أغنية جديدة من نظم «أحمد رامي» هي أغنية «غلبت أصالح في روحي» التي أعلنت عن بدء مرحلة جديدة في غناء المونولوج الشاعري والقفلات المسرحية المثيرة، واللوازم الموسيقية الجديدة المبتكرة. وكان نجاح هذا المونولوج الذي اختار له مقام النهاوند ملفتاً للنظر، ومبشراً بالمستقبل الذي ينتظر الأغنية العربية على يد السنباطي. وقد اضطر السنباطي عند تسجيلها على أسطوانات، إلى اختصار بعض لوازمها الموسيقية وجزءاً من المقدمة، وبعض الإعادات، لتقع في عشرين دقيقة.

جامعة الدول العربية وقصيدة «زهر الربيع»

ظهرت «غلبت أصالح» في العام ١٩٤٥، في أوج التحضيرات لتكوين جامعة الدول العربية. وكان الحلفاء قد طلبوا من دول المشرق العربي قبل نهاية الحرب ببضعة أشهر إعلان الحرب على دول المحور، لمنح الدول التي ما زالت تحت الانتدابين الفرنسي والانكليزي الاستقلال التام، ولما كانت بريطانيا تخشى من قيام وحدة عربية بعد إعلان الاستقلال،

وجلاء المستعمر عن هذه الدول، فقد شجعت منذ بداية العام ١٩٤٥ على قيام جامعة الدول العربية، ودفعت ملوك هذه الدول ورؤساءها إلى التعجيل بوضع بروتوكول خاص بها، وإعلان قيامها، لترسخ عن طريقها حدود الدول العربية الوهمية، التي فرضتها اتفاقية «سايكس بيكو» في نهاية الحرب العالمية الأولى، ولتكرس هذه الدول جامعة الدول العربية للعمل ضد الوحدة، باسم وحدة العرب، والتي ستكون ــ أي الجامعة العربية ــ مرجعاً لكل خلاف عربي قد ينشأ بين دولة عربية وأخرى، وهذا يعني أن في مخططات بريطانيا، خلق مثل هذه الخلافات، ليزداد تمسك كل دولة بالحدود الوهمية التي قامت عليها. وكان عرّاب الدول العربية، رئيس وزراء مصر آنذاك «مصطفى النحاس باشا» الذي كان مدعوماً من بريطانيا، ومن ملوك الدول العربية ورؤسائها.

وإثر الاتصالات المعمقة، والاتفاقات التي تمت بموافقة بريطانيا، توافد ملوك الدول العربية ورؤساؤها إلى القاهرة، بعد ضجة إعلامية كبيرة، حُضِّر لها بذكاء، حتى جعلت من تأسيس جامعة الدول العربية، الوحدة المنتظرة لعرب المشرق.

وفي الثاني والعشرين من آذار عام ١٩٤٥، وقع الملوك والرؤساء ميثاق جامعة الدول العربية، والبروتوكول الخاص بها، وانتخب «عبد الرحمن عزام باشا» أول أمين عام لها، واحتفاء وابتهاجاً بتلك المناسبة، أقيم حفل ساحر غنت فيه أم كلثوم من ألحان «زكريا أحمد» قصيدة «زهر الربيع يرى» التي نظمها خاصة للمناسبة الشاعر «محمد الأسمر» الذي ألّح فيها على جمع كلمة عرب المشرق من دون عرب المغرب العربي، والالتفاف حول الجامعة العربية، أكثر من إلحاحه على الوحدة التي لا نجد لها أثراً، إلا في عبارات مقتضبة، وقد استعار الشاعر «الأسمر» من الشاعر الكبير «حافظ إبراهيم» بيت القصيدة الأخير ليصل إلى المعنى القومي الذي دار حوله:

زهـــر الربيـــع يُرى أم سادة نجب ... وروضة أينـعت أم حفلـــة عجبُ

تجمـع الشرق فيها، فهـــو مؤتلـــف ... كالعقـد يلمـع فيها الـدر والـــذهب

كفـــــاه أن يد الله تنظمـــــــه ... وأنـــه أمــــل للشرق مرتـــــقب

بني العروبـة هذا الـقصر كعبتنـــا ... ولـيس فيـه من الحجــاج مغتــرب

عجبت للنيـل يطفـي كل ذي لهب ... يكـاد من نفحـــات الشوق يلتهب

حياكمـو وهـو جذلان وقـال لكـم ... إن العروبـــة فيمـــا بيننــــا نسب

هذي يدي عن بني مصر تصافحكم فصافحوها تصافح نفسها العرب

بعد تأسيس جامعة الدول العربية بشهرين وأسبوع واحد، وقع العدوان الفرنسي على سورية، ولم تستطع هذه الجامعة أن تمنع العدوان، أو تفعل شيئاً، سوى الاحتجاج. بينما هز الحدث الفنانين والأدباء والمثقفين والشعب العربي، الذي اندلعت مظاهراته في دنيا العرب تأييداً لنضال سورية ضد الاستعمار الفرنسي، وكان محمد عبد الوهاب سباقاً إلى التعبير عما يعتمل في نفسه تجاه البلد الذي أحب، وأحبه ــ سورية ــ فغنى رائعة شوقي «سلام من صبا بردى» التي كان قد نظمها بعد فشل الثورة السورية التي استمرت حتى عام ١٩٢٧، وقيام الفرنسيين بضرب المدن الرئيسية فيها وتدميرها.

وفي العام ١٩٤٥ أيضاً، غنت أم كلثوم من تلحين السنباطي أغنية «غنى الربيع» لرامي، ورغم جمال هذه الأغنية التي تتغنى بالربيع والحب، فقد ضاعت على الرغم من الشعبية التي نالتها آنذاك، في خضم ألحان زكريا أحمد، وطغيان الأحداث السياسية في مصر على كل شيء، ولم تعرف هذه الأغنية الانتعاش من جديد إلا في الخمسينيات. والأغنية تنهل من مقام «الراست» الشيء الكثير، وتنقب فيه باحثة عن كل جديد لم يطرقه أحد.

الاضطرابات في مصر والسوادن «وادي النيل» وقصيدة «سلوا قلبي»

الأحداث في مصر، لم تكن وليدة الصدف، فالعدوان الفرنسي على سورية، ونضال الشعب من أجل الحرية، والجلاء الذي تحقق في نيسان عام ١٩٤٦، والاضطرابات التي اندلعت في لبنان عام ١٩٤٥ من أجل الاستقلال والجلاء، والاضرابات التي انتشرت في فلسطين والعراق، كل هذا، وغير هذا، كان الشرارة التي حركت الشعب العربي في مصر، ليطالب بدوره بالحرية والجلاء البريطاني عن وادي النيل. ونتيجة لضغط الشارع، تحركت الأحزاب البرجوازية، وفي مقدمتها حزب الوفد، فطالبت بريطانيا بالوفاء بالتزاماتها، في تحقيق «المطالب الوطنية» التي تتلخص بالجلاء عن القطر العربي المصري والسودان، وقبل كل شيء عن قناة السويس. وكان السنباطي الواقع تحت تأثير تأجج المشاعر الوطنية آنذاك (١٩٤٥ ــ ١٩٤٦) قد أنهى تلحين رائعة شوقي الدينية «سلوا قلبي» مستلهماً في تلحينها روح الشعب والوطن والدين، ومستخدماً فيها لأول مرة كقصيدة، الأسلوب الخطابي في

التلحين، وعندما غنتها أم كلثوم لأول مرة في أواخر العام ١٩٤٥، أثارت الجمهور بالحماسة الوطنية التي تضمنتها، وبالخشوع الديني الذي يتدفق منها، وبالروح النضالية التي تتفجر من أبياتها، وبقفلاتها الرفيعة المبتكرة، حتى إن انفعال الجمهور بها، بلغ حداً لم يتوقعه السنباطي نفسه، عندما غنت بكل ما تملك من تعبير درامي البيت الذي يقول:

وما نيل المطـالب بالتمنـي   ولكن تؤخذ الدنيا غلابـا

ولم تكتف بذلك، بل ركزت على كلمة «المطالب» وكأنها تشير إلى «المطالب الوطنية» وهو الشعار الذي رفعته الجماهير في نضالها، موحية عن طريق التكرار والإلحاح، بأن هذه المطالب لا تؤخذ ولا يتم الحصول عليها إلا بالقوة.

كان تلحين هذا البيت بالغ القوة، وقفله، هو قمة الغليان، لدرجة أن الجمهور الذي حضر تلك الحفلة انتزع نفسه عن المقاعد وظل يهتف ويصفق وقتاً طويلاً، لأن الأداء الخطابي جاء معبراً عن المعنى الذي أراده الشاعر والملحن معاً، على الرغم من التباعد الزمني الذي يفصل بن غرض الشاعر وغرض الملحن.

كذلك الأمر بالنسبة للبيت الشعري الذي يسبق البيت الذي أتينا على ذكره:

وعلمنـا بنـاء المجد حتـى   أخذنا إمرة الأرض اغتصابا

إن الوقوف في غناء هذا البيت للحظة قصيرة بعد «حتى» أتاحت للمستمع لأن يتساءل: «حتى ماذا؟!» ليأتيه الجواب الذي يتوافق فيه اللحن مع المعنى، وخاصة عند كلمة «اغتصابا». والسنباطي لم يتوقف عند هذا، بل صعَّد الإثارة، لأنه ربط البيت ككل في الإعادة، بعد أن استغنى عن «القفل» في كلمة «اغتصابا» بالبيت الذي يليه:

وما نيل المطـالب بالتمنـي   ولكن تؤخذ الدنيا غلابـا

ليبلغ فيه منتهى الإثارة الدرامية... لقد استعادت الجماهير هذين البيتين ومقاطع أخرى من القصيدة، لا تقل بهاء وجمالاً وإثارة عنهما، عدداً من المرات، حتى استغرق غناؤها من أم كلثوم في الوصلة الأولى ما يزيد على الساعتين.

وبعد هذه الوصلة، غنت أم كلثوم «رق الحبيب» للقصبجي، ومن ثم «الآهات» لزكريا فتضاءلتا أمام «سلوا قلبي». ولعل السبب في ذلك يرجع إلى التأثير البعيد الذي خلفته

« سلوا قلبي » في نفوس المستمعين والذي صار من الصعب قبول أي شيء بعدها ، إن لم يكن على غرارها ، ولا يعني هذا ، إن « رق الحبيب » و« الآهات » ليستا من عيون الغناء العربي ، بل لأن الجو ، كان جو « المطالب الوطنية » الذي عرف السنباطي وأم كلثوم وشوقي ، كيف يعبرون عنها غاية التعبير .

لقد استعاد السنباطي ، مكانته التي هزّها زكريا بآهاته ، ليلة غنت أم كلثوم « هوى الغانيات » وردّ اعتباره بالكيل نفسه الذي كاله زكريا أحمد ، وهو التنافس الفني . وعندما غنت أم كلثوم « سلوا قلبي » ثانية في حفلتها الشهرية التالية ، وغنت بعدها « الأمل » لزكريا ، فقد زكريا مزيداً من بريقه أمام تلك القمة الخالدة « سلوا قلبي » .

لم تكن « سلوا قلبي » ومن قبلها « سلوا كؤوس الطلا » و« عيد الدهر » و« أتعجل العمر » على تباعد سني تلحينها ، سوى ماسات في عقد الشوقيات التي أجاد السنباطي صقلها . وكان طوفان الشارع ما زال في أوج غليانه عند ظهور « سلوا قلبي » والمفاوض البريطاني يراوغ ويساوم على وحدة « وادي النيل » ــ مصر والسودان ــ فهو يرضى بالجلاء عن مصر من دون السودان ، ويشترط فصل وحدة وادي النيل ، لتكوين دولتي مصر والسودان ، وقد أصابت هذه الفكرة هدفها عند ضعاف النفوس في البلدين ، بينما رفضها شعب الوادي برمته ، ورفضتها الأحزاب كلها لتندلع المظاهرات في أرجاء الوادي بأسره ، ولتنقلب في مصر إلى نوع من الكفاح المسلح وبخاصة في منطقة « قناة السويس » التي تطورت فيها إلى معارك حقيقية ، أخذت تهدد تهديداً مباشراً القوة البريطانية المرابطة فيها .

قصيدتا السودان وإلامَ الخلف

تأثر الفنانون والمثقفون بالأحداث ، فعبروا بأعمالهم الفنية التشكيلية ، وبمقالاتهم السياسية والتحليلية عما يجيش في نفوسهم تجاه المستعمر البريطاني ، ولم يقف الموسيقيون مكتوفي الأيدي ، فانبروا بدورهم يعبرون عن مشاعر الجماهير الغاضبة ومطالبهم ، من خلال نصوص جاهزة ، لأحمد شوقي تفي بالغرض ، فلحن محمد عبد الوهاب وغنى قصيدة شوقي :

إلامَ الخلف بينكمُ إلامَ ... وهذه الضجة الكبرى علاما
وفيما يكيد بعضكم لبعض ... وتبدون العداوة والخصاما
وأين الفوز ، لا مصر استقلت ... ولا السودان داما

فأبدع فيها ، وجعلت السنباطي يبادر بدوره إلى تلحين قصيدة شوقي « السودان » التي حلق فيها هو الآخر ، إلى أجواء عالية ، زاد في علوها أداء أم كلثوم الرفيع . غنت أم كلثوم هذه القصيدة لأول مرة في مطلع العام ١٩٤٦ من الإذاعة ، قبل أن تغنيها فيما بعد في حفلة عامة ، وتلح القصيدة في أبياتها على وحدة « وادي النيل » ــ مصر والسودان ــ وضرورة تقوية الجيش ، والاعتماد على العلم لدرء الأخطار عن الوادي ، والتمسك بالقناة ، فمصر والسودان هما النيل ، والنيل ليس ماء ، ولكنه وريد حياة مصر والسودان وشريان هذه الحياة .

وفي الأرض شرٌّ مقاديـــــره   لطيـــف السمـــاء ورحمانها
ونجى الكنانـــة من فتنـــة   تهددت النيـــــل نيرانها
وعنـد الـذي قهـر القيصريـن   مصير الأمـــور وأحيـــانها
ويختلـف الدهــر حتــى يبين   رعـــاة العهــود وخـــوانها
فمـا الحكـم أن تنقضي دولـة   وتقبـــل أخـــرى وأعـــوانها
ولكن على الجيش تقوى البلاد   وبالعلــــم تشيـــد أركانها
ولـن نرتضي أن تقـدَّ القنـــاة   ويبتـــر من مصر سودانها
وحجتنـــا فيها كالصبـــاح   ليس بمعيـــبك تبيـــانها
فمصر الريـــاض ، وسودانها   عيـــون الريـــاض وخلجـــانها
ومـــا هو ماء ولكنـــه   وريـــد الحيـــاة وشريـــانها
تتمـــم مصر ينابيعـــه   كما تتمـــم الـــعين إنسانها
وأهلـــوه منـــذ جرى ماؤه   عشيـــرة مصـــر وجيرانـــها
وكم من أتـــاك بمجموعـــة   من الباطـــل ، الحق عنـــوانها
ودعوى القوي كدعوى السباع   من النـــاب والظفـــر برهـــانها

عبـد الوهـاب والسنباطـي ومديح الملك فـاروق

لقـد زادت هاتـان القصيدتـان « إلام الخلـف » و« السودان » في تأجيـج أوار الاضطرابات المتعاظمة ، ولكن القصر والأحزاب البرجوازية تمكنا من احتواء الشعور الوطني ، واستغل الملك المفاوضات لصالحه ، فبدا للناس في تلك الفترة المضطربة من حياة مصر السياسية ، المنقذ الحقيقي للبلاد . ولعبت تصريحاته دورها في نفوس الناس ، واستطاع مع

عملائه تكريسها لصالحه ضد حزب الوفد، فخرجت المظاهرات المؤيدة له تهتف بحياته وحياة مصر، وانبرى الشعراء المتكسبون يمدحونه بقصائد طويلة، ويغرون الملحنين والمطربين بتلحينها وغنائها، وكان من هؤلاء «محمود حسن إسماعيل» و«صالح جودت»، فجعل الأول من الملك، الفارس الذي لا فارس غيره:

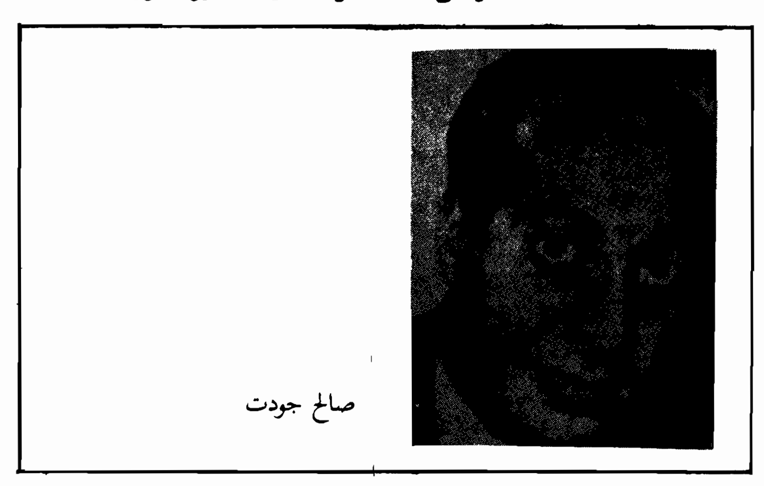
من ذلك الفارس البيضاء جبهته

من قصيدته الشهيرة «الملك» التي يستهلها بهذا البيت:

حلا الغنـاء فهاتـوا خمره هاتـوا إنّا نشاوى وهذا الشعر كاسات

ونصّب الثاني في زجليته «أنشودة الفن» الملك فاروق حامياً وراعياً للفن، إن لم يكن ربّاً له:

الفن مين يعرفه إلا اللي عاش في حماه
والفن مين يوصفه إلا اللي هام في سماه
والفن مين أنصفه غير كلمه من مولاه
والفن مين شرفه غير الفـاروق ورعـاه



صالح جودت

القصيدة الأولى وجدت هوى في نفس السنباطي فلحنها وغناها بعد انقطاع طويل عن الغناء. وعلى الرغم من قوة ألحانها، والإبداع الذي تجلّى فيها، والأداء الرائع لها، فهي تسجل سقطة فنية في تاريخ السنباطي الوطني، وهو لم يكتف بهذه القصيدة، إذ غنى من نظم

« بيرم التونسي » زجيلة « أسرة محمد علي » التي تروي قصة قدوم هذه الأسرة إلى مصر، ودورها في رفعة مصر وعظمتها، وهي زجلية طويلة جداً، لم يوفق السنباطي، لا في تلحينها التي لعب عوده دوراً بارزاً فيها، ولا في غنائها، ويمكن تشبيهها ككل بالزجليات التي يلقيها عادة الزجالون الذين يرتجلون أشعارهم في أثناء مباريات الزجل المعروفة. والقصيدة الثانية التي غناها ولحنها في مديح الملك فاروق أيضاً، هي قصيدة « أيها الشادي » وهذه القصيدة وإن لم تنافس القصيدة الأولى، إلا أنها تتميز بألحان متناهية في الجمال، ولعل السنباطي الذي كان يتعقب خطا محمد عبد الوهاب الغنائية، هو السبب في لجوئه إلى هذا، خاصة بعد ظهور « أنشودة الفن » لمحمد عبد الوهاب وصالح جودت، ذات الألحان المقتبسة من الموسيقا الشعبية الروسية ومن أغنية « قبلني ثانية » الأميركية التي ترجمت لكل اللغات الأوروبية، بسبب رومانسية ألحانها وإيقاعاتها الراقصة، فرد عليه السنباطي بقصيدة « أيها الشادي » الممتعة.. غير أن محمد عبد الوهاب كمطرب « للملوك والأمراء » غنى أغنية أخرى بعنوان « أنشودة الملك » تعرف باسم « هل السلام بمواعيدك » من كلمات صالح جودت، واتبعها بقصيدة أخرى لصالح جودت أيضاً في مديح الملك عبد العزيز آل مسعود « يا رفيع التاج من آل سعود » بمناسبة زيارة هذا الأخير لمصر، وقد منعت إذاعة كل هذه الأغاني بعد ثورة تموز ـ يوليو ـ ١٩٥٢ استغل محمد عبد الوهاب هذا المنع، فسطا بذكائه على اللازمة الأساسية في قصيدة الملك للسنباطي التي أحبها، ليجعلها اللبنة الأساسية في بناء لحنه لأغنيته الرائعة والشهيرة « بفكر في اللي ناسيني ».

والسنباطي الذي لم يُعرف عنه الاقتباس على الإطلاق، اقترف خطأً كبيراً عندما استعان بمطلع الجزء الثاني من الرابسودي المجرية الثانية « لفرانزليزت » في مقدمة قصيدة « الملك » الطويلة، وأسنده لآلة القانون قبل أن تؤديه غمزاً على الأوتار. كذلك اقتبس لحناً آخر مشهوراً، من إحدى الأغاني الأميركية التي ظهرت في السينما، هو لحن أغنية « إيمابولا » الذي وضعه في مقدمة قصيدة « أحلام الزهور » التي نظمها « صالح جودت » وغنتها المطربة « آمال حسين ». وفيما عدا هذين اللحنين لا أعرف من خلال تتبعي لألحان السنباطي اقتباسات أخرى، ولا يصح مع هذين اللحنين، القول بتوارد الخواطر ـ كما هو الأمر بالنسبة « لآهات » زكريا أحمد ـ لأن الاقتباس الأول كان كاملاً تقريباً، ويتعدى الثمانية مقاييس Mesures، وكذلك الثاني الذي جاء موصولاً بمقدمة الأغنية.

الشوقيــات الــدينيـــة

في فترة الأحداث والاضطرابات التي تخللتها عودة إلى الحياة العامة، حنّ السنباطي من جديد إلى الشوقيات، فاختار منها ما يلائم نزعته الدينية والأجواء الوطنية، وكانت أولى هذه القصائد «نهج البردة» التي عارض فيها «شوقي» بردة «البوصيري» الشهيرة:

أمـن تذكـــر جيران بذي سلـــم   مزجت دمعاً جرى في مقلتي بدمي

أما الثانية فكانت «الهمزية» ولد الهدى.

لحن السنباطي من القصيدة الأولى، ثلاثين بيتاً، ومن الثانية، أربعة وثلاثين بيتاً. وتعتبر هاتان القصيدتان اللتان ظهرتا في عامي ١٩٤٦ و١٩٤٩، امتداداً لقصيدة «سلوا قلبي»، كما أن قصيدة «ولد الهدى» التي ظهرت في العام ١٩٤٩، لحنت والسنباطي واقع تحت تأثير



أحمد شوقي

نهج البردة، والقصائد الثلاث من الروائع التي لم تتكرر في تاريخ الغناء الديني المتسامح، ومديح الرسول العربي بالذات، والسنباطي وجد فيها ملاذاً للناس، كي يتصفوا بما اتصف به الرسول العربي من صفات جعلته ينتصر في مواقعه على أعدائه، وعدته في ذلك، عون من الله، والصدق، والصبر، والتمسك بما نصت عليه آيات الكتاب البينات.

والسنباطي في إلحاحه على تلحين الشوقيات الدينية، كان يدعو الناس إلى النضال الحق ضد كل ما هو باطل، وهو لم يلجأ إلى ذلك، إلا عندما امتدت الرقابة البريطانية لتشمل نصوص الأغاني أيضاً بعد قصيدتي «إلام الخلف» و«السودان».

ومن خلال هذه التفجر العبقري في القصائد الشوقية، وغير الشوقية اللامحدود، لمعت فجأة ماسة عاطفية، من تأليف أحمد رامي هي «يا طول عذابي» التي تمتاز بمقدمة طويلة ولوازم موسيقية متدفقة، وقفلات غنائية متأججة، تذكر بروائع القصبجي الكلثومية، وتنهل من أسلوبه الشيء الكثير، لدرجة يخيل فيها للسامع أن الملحن هو القصبجي وليس السنباطي.

القطيعة الثانية مع أم كلثوم

غنت أم كلثوم «يا طول عذابي»[٦] في العام ١٩٤٦ فبدت من خلال موسمها الغنائي الطويل كلؤلؤة فريدة الجمال بين الأغاني والقصائد التي غنت، وكانت هذه الأغنية آخر أغنية يعطيها السنباطي لأم كلثوم، إذ كما يبدو وقعت بينهما قطيعة صامتة استمرت حتى العام ١٩٤٩، انهمك في أثنائها في التلحين لغيرها، إلى جانب انشغاله في تلحين أغاني بعض الأفلام السينمائية.

القطيعة مع أم كلثوم

أهم الأغنيات التي ظهرت له في هذه الفترة ثلاث هي «ليه يا بنفسج» و«شفت حبيبي» و«الدنيا في إيدي»، الأغنية الأولى من نوع الطقطوقة، وغناها المطرب الكبير «صالح عبد الحي» بعد أن سبقها غناءً بكلمة يا ليل (ليالي). والمستمع لهذه الطقطوقة

(٦) راجع الصفحة ٤٣ من هذا الكتاب.

يحسب للهولة الأولى أنه أمام « دور » وليس طقطوقة، والسبب في ذلك يعود إلى تصميم السنباطي على الخروج بالطقطوقة التي تحمل حساً شعرياً، إلى مستوى أرقى في الغناء وهذا ما فعله فيها.

الأغنية الثانية « شفت حبيبي » غناها بادىء ذي بدء بنفسه. وخص بها إذاعة الشرق الأدنى ــ لندن اليوم ــ ثم غنتها « عصمت عبد العليم » فلم تنجح كثيراً، ثم غناها محمد عبد المطلب فحلق وأجاد، وخاصة في العرض الصوتي.

الأغنية الثالثة، لحنها خاصة للمطربة « عصمت عبد العليم » التي كان معجباً بصوتها، فتوسم فيه ــ وهو ذو نكهة خاصة ــ أملاً قد يعكس أحلام جيل الخمسينيات. ولكن هذه المطربة، سريعاً ما اختفت من الحياة الفنية، بعد أن لمعت فترة من الوقت، ونظم الأغنية د. سعيد عبده، ويقول مطلعها:

الدنيا في إيدي والكـل عبيـدي
طول ما أنت معايا

أغاني أخرى ظهرت له في تلك الفترة للعديد من المطربين والمطربات، منها قصيدتان لسعاد محمد ونور الهدى، وثالثة بعنوان « أحلام الزهور » ومونولوج « يا بلبلين » للمطربة « آمال حسين » وأغنية « قابلته » لأجفان الأمير وأغنيتان لعبد الغني السيد « لا دمعي كفّ وطفّا النار » و « آه من العيون » على إيقاع البوليرو Bolero، اللتان راجتا طويلاً وقصيدة « قولوا له » من شعر شوقي وما تزال أغنية « العيون » حتى اليوم من الأغنيات التي لم تتوقف الإذاعات عن بثها في برامجها، كما أن أغنية « لا دمعي كفّ » وطقطوقة « ليه يا بنفسج » لبستا ثوبهما الجديد في الإخراج الرائع الذي قدمهما فيه الموسيقار عبد الحليم نويرة.

كان السنباطي يتدفق كالشلال، والقطيعة مع أم كلثوم، زادته إصراراً على تقديم المزيد من الألحان القوية. وسعاد محمد ونور الهدى غدتا بفضله نجمتين مرموقتين حتى إن أم كلثوم استشعرت خطراً من سعاد محمد بعد غنائها لقصيدة « أنا وحدي » وغيرة وحسداً من نور الهدى بعد غنائها لقصيدة الأخطل الصغير « نم فإن قلبي ».

عـزلـة السنباطـي

لقد غدت شخصية السنباطي الفنية بعد كل هذا الانتاج الثر ، محط الأنظار . والسعيد الحظ من المطربين والمطربات من يحظى بلحن منه على الرغم من كرمه المأثور ، إذ قلما تقاضى من المطربين أجوراً لألحانه ، اللهم إلا ما كانت تدفعه له الإذاعة لقاء ذلك ، وكان بيته ملاذه الوحيد ، فهو بطبعه لا يحب الاختلاط بالوسط الفني الذي لا ينسجم مع أخلاقه ونفسيته . وبرغم عزلته المأثورة عنه ، فقد خصَّ مقهى « جروبي » بجلساته الصباحية ، حتى عُرفت الطاولة التي يركن إليها بطاولة السنباطي . وهذه الطاولة شهدت ولادة العديد من ألحانه الشهيرة ، وكان رواد « جروبي » يلتذون بمشاهدته ، وهو يدخن اللفافة تلو الأخرى ، أو يرشف قهوته بتلذذ ، أو يدون لحناً على أوراق التدوين الموسيقي « النوطة » التي يحمل ، وكان كثيراً ما يمزق تدويناته إن لم ترق له .

والسنباطي بعد هذا ، فاره الطول ، نحيل ، كثيف الشعر ، لا يملك من الوسامة شيئاً ، ترغمك دماثته على حبه والإعجاب به ، وتدفعك أخلاقه التي امتاز بها وتواضعه إلى احترامه . وإذا ما شوهد يتنزه على شاطىء النيل ـــ وكثيراً ما كان يفعل ـــ فهذا يعني أنه في سبيل عمل جديد يستوحي فيه نيل مصر ، وأرض مصر . وإذا ما اعتكف ساعات طوالاً مع عوده في غرفته الخاصة ، فهذا يعني ولادة لحن يعتلج في نفسه وروحه ، ولا يجسر إنسان سوى زوجته على قطع خلوته في أثناء عمله ، لتمرر إليه قدحاً من القهوة أو فنجاناً من الشاي .

أما الأصدقاء الذين كانوا يترددون عليه ، فكانوا قلة ، وأغلبهم من الشعراء . وكان أكثر هؤلاء ارتباطاً به « أحمد رامي ، عبد الفتاح مصطفى ، مصطفى عبد الرحمن ، محمود حسن إسماعيل » وغيرهم . وكان جل هؤلاء يدفعون إليه بنصوص جديدة للتلحين ، واختيار المطرب الأفضل القادر على التعبير . وخلال هذه الزيارات التي لا تخلوا من المناقشات الفنية والأدبية ، كان بعضهم يثير مسألة القطيعة مع أم كلثوم ، فيتجنب رياض الخوض في ذلك ، مكتفياً بقوله :

خلاف فني لا أكثر ...

وكان بعض الفنانين الذين يترددون عليه من أجل لحن ما ، ومن بينهم بعض عازفي فرقة

أم كلثوم ينقلون إليه ما ترويه أم كلثوم، من أن الخلاف، هو خلال مادي قبل أن يكون خلافاً فنياً فيقول بأسى:

الله يسامحها....

غير أن الغيوم التي ظلت تتلبد في سماء العلاقة الفنية بين العبقريتين، والتي دامت ثلاثة أعوام، أخذت تتبدد عندما عرض عليه «رامي» أن يلحن لها قصيدته «بين عهدين» فرفض السنباطي ذلك، دون أن يتحدث عن أسباب الجفاء والقطيعة قائلاً: مسيرها تعلم...

وبعد إلحاح طويل، رضي بزيارتها لتعود المياه إلى مجاريها، إذ كانت أم كلثوم في أمس الحاجة إليه، ولو أنها وجدت من يحل مكانه، لما ترددت لحظة واحدة. وغني عن البيان أيضاً، أن السنباطي كان هو الآخر، راغباً في وصل ما انقطع، وينتظر منها أن تبدأ الخطوة الأولى، وهذا ما حدث.

وقضية إثارة موضوع المادة، كان من جانب أم كلثوم فقط، فالسنباطي عندما رفع أجوره، إنما رفعها أسوة بمحمد عبد الوهاب، لأنه يعتقد أن صنو لمحمد عبد الوهاب، إن لم يكن أفضل، وهو لم يفرض نفسه على أحد، وما دامت الإذاعة المصرية رضيت بذلك، فإن على الذين يتعاملون معه أن يقبلوا بدورهم بمن فيهم أم كلثوم.

أما الخلاف الفني الذي كان سبب القطيعة، فيكمن في اعتراض أم كلثوم على فقرة غنائية في أغنية «يا طول عذابي» طالبت بتغييرها بعد أن قالت صراحة: «إنها تكرار للقصبجي» فاستاء السنباطي الذي رفض أن يغير المقطع وبادرها بالقطيعة.

والمادة، ليست بعيدة عن الخلاف بدورها، فيه ــ أي المادة ــ حجر الزاوية في كل تعامل. وأم كلثوم الحريصة على أموالها وأرباحها، كانت شحيحة في تعاملها حتى مع عازفي فرقتها وملحنيها، ويكفي أن نعلم أن «محمد القصبجي» الذي عمل في تختها الموسيقي، وساهم في تأسيسه منذ عشرينيات هذا القرن تقاضى في العام ١٩٦٦ ــ أي بعد ما يزيد عن أربعين عاماً من العمل المتواصل معها ــ في آخر حفلة له مع أم كلثوم كعازف على العود قبل أن يلازم فراش المرض، مبلغ ثلاثين جنيهاً، لندرك مدى الاحجاف الذي تعامل به العازفين والملحنين. وما خلاف أم كلثوم وزكريا أحمد الذي انتهى بهما إلى المحاكم، ودام سنوات

طويلة ـــ حتى العام ١٩٦٠ ـــ سوى واحد من خلافاتها الدائمة التي حاولت فيها هضم حقوق المتعاملين معها. ومن هنا نجد أن عودة أم كلثوم للسنباطي لم تكن حباً له أو تقديراً لفنه، وإنما عودة توخت فيها مصلحتها بالدرجة الأولى. فالقصبجي توقف عن التلحين بصورة رسمية منذ العام ١٩٤٤ وبصورة فعلية في العام ١٩٤٦ بعد أن ساهم بتلحين أغنيتين في فيلم فاطمة، كما أن زكريا أحمد رفع عليها دعوى مستعجلة، واستصدر أمراً من القضاء بمنعها من غناء ألحانه إلى أن يتم البت بالدعوى، وبمنع الإذاعة المصرية من إذاعة جميع ألحانه التي تغنيها أم كلثوم، وقد وصل به الأمر إلى حجز جميع إيرادات الحفلة التي غنت فيها «الآهات» في العام ١٩٥٦، لأنها خالفت قرار المنع. وهكذا لم تجد عندما تلفتت حولها من الملحنين القديرين الذين يعتد بهم سوى السنباطي، فعادت إليه لتغرف من ألحانه، الدرر الخالدة.

ملحن أم كلثوم الوحيد ـــ وقصيدة النيل

يمكن القول إن ملحن أم كلثوم الوحيد الذي سيطر على صوتها وأدائها طوال الخمسينيات والستينيات هو «رياض السنباطي» وإن الملحنين الذين ساهموا بألحانهم عدا «زكريا أحمد» في أثناء هذه الفترة الطويلة، لم يستطيعوا الخروج، عن الدائرة الصلبة التي رسمها لصوت أم كلثوم وإمكاناته، لدرجة أن هؤلاء الملحنين صرحوا، وعلى رأسهم «محمد الموجي» أنهم لحنوا في البداية بأسلوبية السنباطي، خوفاً من ألاّ تلقى ألحانهم قبولاً لدى أم كلثوم، التي اعتاد صوتها على ألحانه، ولنا في قصيدة «الجلاء» التي لحنها «الموجي» لأم كلثوم، خير دليل على ما ذهب إليه الملحنون الشباب في ألحانهم لكوكب الشرق.

أول ألحان السنباطي بعد القطيعة، كان لقصيدة وطنية شفافة من شعر «أحمد رامي» الغنائي بعنوان «بين عهدين»، تحدث فيها عن وحدة الشعب الوطنية والسلام والوئام والنصر الأكيد، دون التطرق من قريب أو بعيد للاستعمار، خوفاً من الرقابة الصارمة. وقد غنت أم كلثوم هذه القصيدة في مطلع العام ١٩٤٩، ولم يتم تسجيلها إذاعياً، ولا على أسطوانات. ثم اختار لها قصيدة «النيل» لأحمد شوقي، فكانت رمزاً آخر من رموز وحدة «وادي النيل». وقد غنت أم كلثوم هذه القصيدة في شهر شباط /فبراير/ عام ١٩٤٩، فحلقت فيها، ودفعت الملحنين للتأمل بما صنعه السنباطي، الذي أخضع قافيتها الصعبة للتلحين. ونظرة واحدة إلى مطلع القصيدة تكفي للدلالة على الإعجاز الذي قام به:

في أي عهدٍ بالقرى تتدفــق وبأي كفٍ في المدائن تغدق
ومن السماء نزلت أم فجرت من عليـا الجنـان جداولاً تترقــرق

ولا يشابه هذا الإعجاز، سوى ما قام به الملحن العربي السوري «صفوان بهلوان» عندما لحن قصيدة الجواهري «جبهة المجد» التي تشابه قافيتها قافية قصيدة النيل:

شممت تربك لا زلفى ولا ملقا وجئت قصدك لا خِبًّا ولا مَذِقَا

لم يكتف السنباطي بهذه القصيدة الصعبة، بل أتبعها في العام نفسه بقصيدة لشوقي لا تقل صعوبة، هي الهمزية المعروفة باسم «ولد الهدى» التي غنتها أم كلثوم في تشرين الثاني /نوفمبر/ عام ١٩٤٩، فأعاد للأذهان، رائعتيه الدينيتين، «سلوا قلبي، ونهج البردة».

أما آخر أعماله التي أعطاها في الأربعينيات لأم كلثوم، فكان ذلك المونولوج الرائع الذي كتبه «أحمد رامي» «يا اللي كان يشجيك أنيني». وفي هذا المونولوج ارتفع السنباطي بترجمته موسيقياً للمعاني والكلمات إلى مستوى قلّ أن جاراه فيه أحد.

كانت هذه الأغنية خاتمة أعماله لأم كلثوم في العام ١٩٤٩، وقبل أن نخوض في إنتاجه الثر الذي تابعه في الخمسينيات، تقتضي منا أمانة البحث أن نعود إلى فترة الأربعينيات ثانية، لنبحث في أعماله الأخرى التي كرسها للسينما، وخص بها مطربين ومطربات بعيداً عن آفاق عطائه لأم كلثوم.

□ □ □

المـرحلـة السيـنمـائيـة

زمـن الحـرب وبعــدها

تعتبر فترة أواخر الثلاثينيات وسنوات الأربعينيات كلها، من أخصب فترات حياة السنباطي التلحينية، فقد انهالت عليه الطلبات من المطربين والمطربات الناشئين والمشهورين على حد سواء، فلحن لليلى مراد، وأسمهان، ونجاة علي، وفتحية أحمد، ونادرة، وصباح، ونور الهدى، ورجاء عبده، وأحلام، وعصمت عبد العليم، ونازك، وآمال حسين، وأجفان الأمير، وحفصة حلمي، وصالح عبد الحي، وعبد الغني السيد، وأحمد عبد القادر، وإبراهيم حموده، ومحمد عبد المطلب، وعبده السروجي، ومحمد صادق، وغيرهم. عدداً كبيراً من الأغاني التي لا يمكن حصرها وتعدادها، ولا بد لنا كي نقوّم تلك الألحان ـــ العادي منها، والجيد القوي ـــ من سبر تلك الفترة التي اتسمت باندلاع الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ـــ ١٩٤٤)، والتي شملت فيما شملت المنطقة العربية كلها. لقد وجد الحلفاء في مصر، خير محطة لراحة جنودهم العائدين من الحرب في إجازات قصيرة، أو الذاهبين لخوض غمارها. ومن هنا تنوعت ضروب التسلية في الملاهي والصالات، وامتدت لتشمل كل شيء حتى صناعة السينما التي انتعشت وتطورت، وأخذت تفتش عن وجوه وأصوات جديدة، لتدفع بها إلى الشهرة، وإلى جيوب المستثمرين بالأموال الطائلة. وكان الملحنون هم عماد كل عمل موسيقي، إن في الملاهي أو في المسارح والصالات، أو في السينما. وكان الفيلم الغنائي والاستعراضي من أكثر الأفلام رواجاً، ومن هنا ازداد عدد المطربين والمطربات، وصار كل من يملك صوتاً يجأر به في إحدى

الصالات مطرباً، وغدا كل إنسان، رجلاً كان أم امرأة، يملك شيئاً من الوسامة ممثلاً... وكان على الفنانين الأصيلين أن يتجنبوا الانزلاق إلى الهاوية التي أعدها الممولون بإحكام، تحت إغراء المال والجنس، ويمكن القول بالنسبة للملحنين، إن السنباطي الانعزالي بطبعه، والقصبجي، وزكريا أحمد، ومحمد عبد الوهاب، ومحمود الشريف، وفريد الأطرش، وفريد غصن، قد تفادوا الوقوع فيما وقع فيه الآخرون، غير أنهم وإن لم يعطوا شيئاً لمطربي الملاهي من الجنسين، فقد وقعوا في مصيدة السينما التجارية، التي جاءت بها الحرب، والتي امتصت منهم عشرات الألحان، وخلقت في الوقت نفسه نوعاً من التنافس فيما بينهم.

ومن خلال سنوات الحرب، برزت في مصر طبقة ثرية جديدة بنت ثراءها على الاتجار بقوت الشعب، وعلى توريد ما تحتاجه الجيوش البريطانية، التي جلعت من مصر قاعدة أساسية لها.... هذه الطبقة التي تغافلت عنها السلطات المصرية، تناولتها الصحافة في أثناء الحرب وبعدها بالتهكم والتجريح، لجهلها بكل شيء، إلا فيما يتعلق بجني المال، وأطلقت عليها اسم «أثرياء الحرب»، للتفريق بينها وبين الطبقة الإقطاعية القوية «طبقة الباشاوات» المدعومة من الملك، والتي كانت مقاليد الحكم في أيديها، وبين الطبقة البرجوازية التي نهضت قبل الحرب وفي أثنائها، واعتمدت على الصناعة وتصنيع الأقطان وحلجها وتجارتها في الإثراء...

هذه الطبقة الجديدة «أثرياء الحرب» دست أنفها في كل شيء، في الصناعة والتجارة والتعهدات والاستيراد والتصدير أملاً في زيادة أرباحها الخيالية. ولم تقف أمام طموحاتها المالية عند حد. بل امتدت واستشرت، وابتلعت فيما ابتلعت عن طريق الاستثمار، الملاهي والصالات ودور السينما وما إليها من المجالات التي ركزت عليها. وكان من أمرها أن أسست شركات سينمائية، وموّلت عدداً كبيراً من الأفلام، وسخرت استديو مصر لنشاطها التجاري، الذي لم يعرف توقفاً، وتعاقدت مع مشاهير المطربين والمطربات، ومع الكتاب ومؤلفي الأغاني والملحنين والفنيين. وكان المال، ولغة المال هي السائدة، وهي الوحيدة التي انصاع لها الكثيرون. وكان منهم الأعلام وغير الأعلام، وعلى رأسهم القصبجي والسنباطي وزكريا أحمد ومحمود الشريف وفريد الأطرش وفريد غصن والكحلاوي والجاهلي وغيرهم.

الملحنــون والأغنيــة السينمائيــة

كان الفن السينمائي في أول عهد السينما الناطقة في مصر جديداً، والراسخون في علمه قلة، والمسرحيون الذين احترفوا الإخراج والتمثيل في السينما، تصرفوا في السينما كتصرفهم على خشبة المسرح. كذلك الأمر بالنسبة للملحنين والمطربين والمطربات، فالأغنية التي تؤدى على المسرح، أو في صالة، أو في ملهى، غير الأغنية التي تؤدى في السينما. وعلى الرغم من إرشادات السينمائيين، فإن الملحنين والمطربين لم يتخلصوا من التطويل الغنائي المستمد من سيطرة المسرح على عملهم، ويعتبر كل من الملحنين: «أحمد الشريف، زكريا أحمد، القصبجي، د. صبري التجريدي ورياض السنباطي» من أوائل الملحنين الذين قاموا بتلحين الأغاني للأفلام السينمائية. وأول فيلم قاموا بتلحين أغانيه، هو فيلم «أنشودة الفؤاد» من بطولة: «نادرة الشامية وجورج أبيض» وكانت جلُّ أغانيه من تلحين زكريا أحمد وأحمد الشريف. وهذا الأخير، وضع العديد من أغاني الأفلام السينمائية في بداية السينما المصرية. ومن أجمل ألحانه الشعبية، أغنية «العرقسوس». غير أن نجاحه ظل محدوداً، لقصور في مواكبة العصر الذي شاع فيه «الحاكي ــ فونوغراف» ثم الراديو والسينما، ولانصرافه إلى الأوبريت، وإلى نوع خفيف جداً من الأغاني التي كانت دارجة آنذاك.

الحرب العالمية الثانية، أفرزت عدداً كبيراً من الملحنين الذين توجهوا مباشرة إلى الأغنية السينمائية، أملاً في الربح الوفير والشهرة السريعة، أما الملحنون الكبار: «القصبجي وزكريا والسنباطي ومحمود الشريف» فكانت لهم خبرات في تلحين الأغنية السينمائية، وهذه الخبرة تأتت للسنباطي، مذ لحن أول أغنية سينمائية للمطربة «نادرة الشامية» في فيلم «أنشودة الفؤاد» هي: «تتباهى بالدمع يجري من عيني» ثم أعقبها بتجاربه الأخرى في فيلم «سلمى» للمطرب «أحمد عبد القادر» وفي الأفلام الأخرى التي قام بتلحينها، أو شارك في تلحين بعض أغانيها كأفلام: «شيء من لا شيء، وراء الستار، وداد، نشيد الأمل، دنانير، عايدة» وغيرها. لعبد الغني السيد، ونجاة علي، ورجاء عبده، وعبده السروجي، وفتحية أحمد، وأم كلثوم، وإبراهيم حموده، والتي ظهرت منذ أوائل الثلاثينيات وحتى العام ١٩٤٢.

والملحنون الكبار. أدركوا من خلال ممارساتهم وتجاربهم، أن الأغنية السينمائية تفتقر إلى مقومات الديمومة، لأنها في كلماتها وموضوعها، لا تستطيع أن تخرج عن النطاق العام للقصة السينمائية، وأيقنوا أن ألحانهم ستذهب هدراً بمجرد الانتهاء من عرض الفيلم الذي لا

يستمر عرضه في أحسن الاحتمالات في كل أرجاء الوطن العربي، أكثر من خمس سنوات. وهذا ما حدث فعلاً بالنسبة لأغلب الأغاني السينمائية التي لحنوها، والتي لا يُعرف مصيرها. ومن هنا تنبه «القصبجي» إلى هذا الأمر فقام بتسجيل بعض ألحانه القوية التي ظهرت في الأفلام، مثل قصيدة «ليت للبراق عينا» التي غنتها الممثلة والموسيقية القديرة «بهيجة حافظ» في فيلم «ليلى بنت الصحراء» على أسطوانات بصوت أسمهان. كذلك فعل الموسيقار «مدحت عاصم» بالنسبة للحنه الشهير «يا حبيبي تعال الحقني» الذي ظهر في فيلم «زوجة بالنيابة» من بطولة: «أحمد جلال وآسيا وماري كويني»، وقام بتسجيله على أسطوانات بصوت أسمهان أيضاً.

إن خوف الملحنين على أعمالهم من الضياع، دفعهم إلى وضع شروط مع المنتجين السينمائيين، يكفلون عن طريقها تسجيل ألحانهم على أسطوانات، أو على أشرطة تسجيل، كذلك انبروا إلى ابتكار صيغة لحنية للأغنية السينمائية تضمن لها الحياة، وقالوا: إن اللحن القوي حتى ولو قام على نص هزيل لا معنى له ويفرضه المشهد السينمائي فإنه سيفرض نفسه على المستمع، وسيخلد إن اشتمل على مقومات الحياة في الصياغة اللحنية، بعيداً عن النص الذي سيتوارى من الذاكرة، ولا يعود إلا من خلال اللحن.

والأغنية، كانت تشترك مع اللحن والأداء في تأمين نجاح الأغنية وشعبيتها حتى بعد انقضاء سنوات عرض الفيلم، وتدلنا الشواهد السمعية، على أن الملحن كان يضع لحنه بعيداً عن زمن المشهد السينمائي ـــ أي أنه كان لا يتقيد بزمن معين للأغنية ـــ وإنه كان يتعامل مع نص الأغنية على أساس أدائه الحر، إن في السينما، أو المسرح، أو في صالات الطرب. وإذا كانت بعض أغاني فيلم «وداد» مثلاً قد عاشت حتى الآن، فلأن الصياغة التي اتبعت فيها هي الصياغة التقليدية للأغنية الشعبية والمونولوج والقصيدة، والتي لم يحسب فيها حساب الزمن، وإنما حساب الصياغة، مثال ذلك: أغنية «ليه يا زمان» ـــ وهي من نوع المونولوج ـــ لأم كلثوم والقصبجي، التي استهلكت مشهداً سينمائياً يزيد عن العشر دقائق، بخلاف أغنية «على بلدي المحبوب وديني» لأم كلثوم والسنباطي التي فرض نصها، وقالب الأغنية الشعبية، زمنها الذي لم يتعد الثلاث دقائق. كذلك الأمر بالنسبة لأغاني فيلم «نشيد الأمل» الذي نجد فيه الصياغة اللحنية لمونولوج «قضيت حياتي» لأم كلثوم والسنباطي، قد أرغمت المخرج على مطّ المشهد الإذاعي الذي تغني فيه أم كلثوم المونولوج المذكور إلى إحدى

عشرة دقيقة، بينما لم يزد عرض «نشيد الجامعة» في الفيلم المذكور لأم كلثوم والسنباطي والمجموعة، عن أربع دقائق بسبب الصياغة اللحنية للنشيد التي فرضت ذلك.

لقد انتبه ملحنو أم كلثوم إلى هذا الأمر وتجاوزوه في فيلم «دنانير» كما تجاوزه محمد عبد الوهاب الذي كان سباقاً إلى ذلك في أفلام: «ممنوع الحب، ورصاصة في القلب، ولست ملاكاً». وإن شذَّ عن القاعدة في بعض الأغاني ذات النصوص الطويلة كما في أغنية «يا مسافر وحدك» وأغنية «ردي علي» وحوارية «حكيم عيون».

وعندما تدارس الملحنون مع المنتجين والمخرجين والمؤلفين هذه المشكلة وضرورة اختصار النصوص الغنائية السينمائية، والابتعاد عن الغثاثة والكلام الرخيص في النظم الذي يفرضه المشهد الغنائي، من أجل متطلبات الزمن السينمائي للأغنية، وجدوا أنفسهم أمام مشكلة حقيقية وواقعية، هي المتفرج... فالمتفرج يبغي الاستماع والاستمتاع أولاً وآخراً بأغاني الفيلم، وبمطربيه المفضلين، ويهتم بها، وبهم، قبل اهتمامه بموضوع الفيلم الذي يأتي عنده في آخر درجات السلم. وقد دلت الدراسات والاستفتاءات التي أجريت حول الفيلم الغنائي في الأربعينيات على أن عدداً كبيراً من المشاهدين يغادرون الفيلم بمجرد انتهاء آخر أغنية، وهذا يعني أن المتفرج كان يشاهد الفيلم أكثر من مرة من أجل الاستماع إلى الأغاني والألحان التي يضمها.

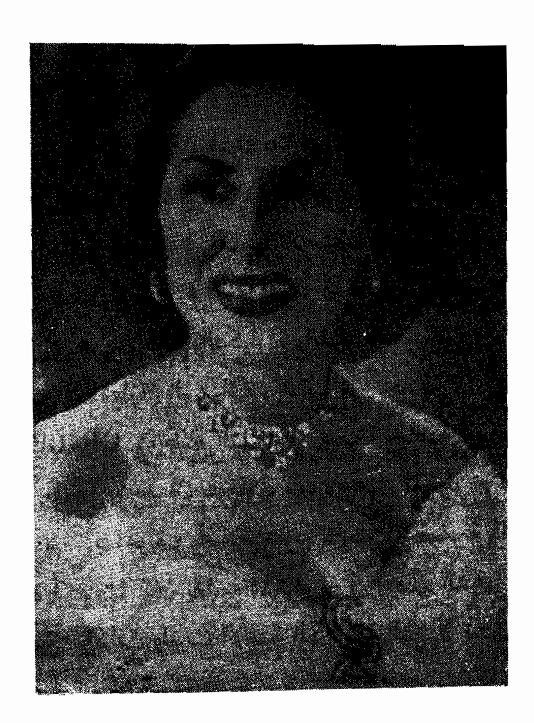
أمام هذه الحقيقة لم يجد الملحنون بداً من التعايش مع النصوص الغنائية المطلوبة منهم، وإيجاد صيغة فنية، تختصر المدة الزمنية، ولا تخرج عن قوالب الغناء التقليدية، وتخدم الفيلم، ومن هنا تباينت أغاني الأفلام في مدتها الزمنية، حسب فهم الملحن لمتطلبات المشاهد السينمائية، وابتعد الكبار منهم «محمد عبد الوهاب، القصبجي، زكريا، السنباطي، الشريف، الأطرش» عن الإطالة والتكرار، وانفرد القصبجي والسنباطي كل على حده، في وضع صيغة خاصة للطقطوقة السينمائية، التقيا من خلالها في خطوطها العريضة، فخدماها حتى جاءت متكاملة فنياً. ووضع السنباطي صيغة خاصة للقصيدة السينمائية، لم يجاره فيها أحد، ولم يستطع ملحن واحد أن يتجاوزه فيها. وتحول المونولوج تدريجياً إلى أغنية عادية، بعد أن فقد ما يتطلبه من شاعرية، وأصبح مجرد كلمات مصفوفة ذات معانٍ فارغة، تفي وتخدم المشهد السينمائي، أكثر مما كان يقدمه المونولوج في عصره الذهبي، من تعبير شاعري لمختلف العواطف الإنسانية. وبذلك ولدت الأغنية السينمائية التي لا تنتمي إلى أي شكل من أشكال

الغناء الذي يخضع إلى قالب معين في التلحين، لتتجاوز فيما بعد السينما إلى أهل الطرب، ولتصبح أغنية استهلاكية طويلة في المسارح وقاعات الطرب.

السنباطي والقصبجي وزكريا وعبد الوهاب وأفلام الأربعينيات

فيلم «ليلى غادة الكاميليا»

أو فيلم غنائي أنتج عام ١٩٤١ بأموال شركة النيل الاستثمارية هو فيلم «انتصار الشباب» بطولة فريد الأطرش وشقيقته أسمهان، وتقاضى فريد الأطرش وأسمهان لقاء التلحين والغناء والتمثيل مبلغ ثلاثة آلاف جنيه. وقد درَّ هذا الفيلم على منتجيه مالاً وفيراً، ونبه في الوقت نفسه العاملين في الحقل السينمائي إلى مدى الأرباح التي يمكن أن يجنوها، ولما كانت «ليلى مراد» قد اشتهرت من وراء فيلم «يحيا الحب» الذي ظهرت فيه مع محمد عبد الوهاب في العام ١٩٣٦، فقد سارع المخرج «توجو مزراحي» إلى التعاقد معها لإخراج فيلم غنائي



ليلى مراد

اقتبست قصته عن رواية «غادة الكاميليا» الرومانسية لإسكندر دوماس الابن، ولم يكتف المخرج بذلك، فسارع إلى التعاقد مع القصبجي والسنباطي، من أجل تلحين أغاني الفيلم ليضمن نجاحه.

أنجز الفيلم في العام ١٩٤١، وتميز بألحانه الجميلة وبالتمثيل الدرامي الناجح نسبياً، والذي لم يكن يتوقعه أحد ..

تميزت ألحان القصبجي كعادته بالقوة والأصالة والجزالة، وهو في كل ألحانه التي أعطى لليلى مراد، لم يحاول أن يقدر قيمة ما يعطي بالقيمة التي يتقاضى، على الرغم من أنه كان يكتب الألحان حسب المبالغ التي يقبض، وذلك لأنه يعتبر ليلى مراد التي عرفها مذ كانت صغيرة كابنته، ولأن الصداقة القوية التي تربطه بأبيها الموسيقي «زاكي مراد» تقف حائلاً دون أن يقيس ألحانه بمقياس المادة التي يقبض، ولما كانت أغلب اتفاقاته بالنسبة للأفلام التي اضطلعت ببطولتها ليلى مراد، كانت مع المنتجين، فإنه كان يتاقضى أكبر أجر بين الملحنين. والفيلم الوحيد الذي تقاضى عنه مثل زميليه «زكريا والسنباطي» هو فيلم «عايدة» الذي سبق الحديث عنه.

القصبجي — كما ذكرت — حوَّل الطقطوقة إلى أغنية خفيفة دسمة ناضجة، فهي عنده أغنية خفيفة ولكنها لا تنسى بسهولة، وأول تجاربه في هذا المضمار كان في هذا الفيلم حيث أعطى أجمل ألحانه في هذا الفيلم على الإطلاق لأغنية «بتبص لي كده ليه» المرحة التي يتطابق فيها المعنى مع المغنى، لدرجة يحس المستمع معها أنه هو نفسه، لو أراد أن يغني أو يلحن هذه الأغنية لما خرج بها عما جاء به القصبجي.

أما السنباطي الذي انفرد بتلحين أغلب أغاني الفيلم. فقد اتسمت ألحانه بالدفء والحيوية، وامتازت عموماً بالجمال والإحساس بما تتطلبه المشاهد السينمائية. أبرز تلك الأغاني ثلاث، الأولى «مين يشتري الورد مني» والثانية تانغو «الحبيب» والثالثة «يا رب تم الهنا».

تمتاز الأغنية الأولى «مين يشتري الورد» بإيقاعها المرح، وحرارة الأداء، وعبرت بصدق عن المشهد السينمائي الذي تغني فيه بطلة الفيلم، الغانية «ليلى» هذه الأغنية أمام مجموعة من عشاقها الذين ينفقون عليها بسخاء. وتذكّر معاني هذه الأغنية بأغنية محمد عبد الوهاب «يا ورد مين يشتريك» التي غناها في فيلم «يوم سعيد» وهي لم تضف جديداً على

نص أغنية « يا ورد » وإن حاول المؤلف صادقاً إضفاء المزيد من معاني الورد على الأغنية فدار ـــ برغم معارضته ـــ ليخرج في النهاية بالمعاني ذاتها. والأغنية الثانية، هي تانغو « الحبيب »، وهذا التانغو الرائع، هو أول لحن للسنباطي على إيقاعات التانغو الراقصة، وقد وضعه ليغني المشهد السينمائي الذي يتضمن حفلاً راقصاً.

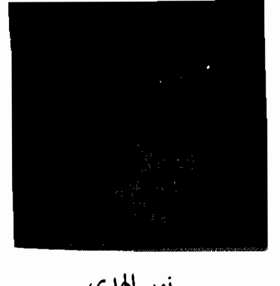
أما الأغنية الثالثة « يا رب تم الهنا » التي تغنيها « ليلى مراد » في المشهد الدرامي الذي يجمع بين الحبيبين. فقد عرف السنباطي كيف يعبر فيه عن فرحة لقاء الحبيبين من خلال الحدث الدرامي، بما أشاعه في الغناء من فرح حقيقي يتضمن في الوقت نفسه، نوعاً من الأسى المأساوي الذي يتربص بليلى المدنفة الموشكة على الموت، ويحصي عليها دقائقها الأخيرة.

فيلـم جـوهـرة

دفع نجاح هذا الفيلم شركة أفلام الشرق إلى التعاقد مع المخرج « توجو مزراحي » لإخراج فيلم جديد لأم كلثوم بعنوان « سلّامة ». وفي تلك الأثناء، أي عام ١٩٤٣، وفدت إلى مصر من لبنان المطربة « ألكسندرا بدران » التي استحوذت بشخصيتها اللطيفة وصوتها القوي ذي البحة الخاصة، على أهل الطرب والفن. وكان من بين هؤلاء الفنان الكبير « يوسف وهبي »، الذي تعاقد معها على إنتاج فيلم غنائي تحت عنوان « جوهرة » وأطلق عليها اسم « نور الهدى » وهو الاسم الفني الذي عرفت به فيما بعد. ثم اتفق مع رياض السنباطي وفريد غنص ومحمد الكحلاوي على تلحين أغاني الفيلم. وقام بنفسه بتأليف قصة الفيلم وكتابة السيناريو والإخراج، واحتفظ بالبطولة إلى جانب نور الهدى وفاخر محمد فاخر. وكان انصراف السنباطي إلى تلحين هذا الفيلم، وانصراف القصبجي إلى تلحين فيلم آخر لليلى مراد، مانعاً لهما من الاشتراك في تلحين فيلم « سلّامة » التي تنطع له زكريا أحمد فلحن كل أغانيه عدا أغنية « قالوا أحب القس سلامة » التي لحنها السنباطي.

اضطلع السنباطي بتلحين أغنيتين وقصيدة هي: « يا ريت كل الناس فرحانة، يا أتوموبيل » وقصيدة « مولاي حبك قد سما بي للسماء العالية »، ولحن فريد غصن أغنية واحدة رائعة هي « يانا يا وعدي »، والكحلاوي « يا رب سبح بحمدك كل شيء حي ». وكل هذه الأغاني من نظم بيرم التونسي عدا القصيدة فهي من نظم أحمد رامي.

يمكن القول إن ألحان السنباطي في هذا الفيلم كانت أكثر من مثيرة وملفتة للانتباه، ففي الأغنية الأولى «يا ريت كل الناس فرحانة» نجد اللحن يأخذنا إلى أقصى معاني البهجة والمرح، ويعبر عن روح الحياة الشعبية في أوقات راحتها بعد عناء يوم طويل، وقد لعب اللحن وصوت نور الهدى الذي عرف السنباطي كيف يكرسه لخدمة الأغنية دوراً كبيراً في إشاعة الجو الذي أراده المخرج في المشهد الشعبي الذي تغني فيه بائعة اليانصيب «نور الهدى» هذه الأغنية.


نور الهدى

أما طقطوقة «يا أتوموبيل» التي تتألف من لازمة ديناميكية واحدة، فإن نبضها الايقاعي المثير، أغنى المشهد السينمائي الذي يصور «نور الهدى» متعمشقة على خلفية السيارة الأنيقة التي يقودها «يوسف وهبي»، كما أن إطلاق السنباطي لامكانات صوت نور الهدى في قفل المذهب من خلال كلمة «طير» ـــ التي تتضمن الأمر بالطيران ـــ بتصاعد تدريجي بلغ به الأوج، أعطى ذروة تطريبية للمستمع، وتقول كلمات المذهب:

يا أتوموبيل يا جميل محلاك	من ورا صاحبك أنا راكباك
مطرح ما تروح بيتنا هناك	ارمح يا الله شمال ويمين

طير ... طير ... طير يا أوتوموبيل

كذلك استغل عربات معينة في صوتها الفتي في «الغصن» التالي:

روح الجيزة وروح حلوان	واطلع بيَ القلعة كمان
سواقي راجل غلبان	من غير شهرية المسكين

ليقدم فيه تحويلاً مقامياً قريباً من المقام الأصلي، هو من أجمل التحويلات التي أدتها نور الهدى في الأغنيات الخفيفة.

أما قصيدة «مولاي حبك قد سما بي للسماء العالية» فكانت من أولى تجاربه في القصيدة السينمائية، ومن هذه القصيدة بالذات انطلق بعد أن رسم الإطار الفني للقصيدة السينمائية، الدرامية، في أجواء القصائد الرائعة التي أعطاها للسينما.

تبدأ القصيدة، بمقدمة طويلة هادئة معبرة، وكأننا أمام مقدمة إحدى الافتتاحيات

الأوبرالية غير الموزعة، هذه المقدمة على طولها تمهد للغناء الذي يأتي هادئاً، ثم يتصاعد خلاقاً حتى يبلغ مداه، ومن ثم يأخذ الغناء طريقة نحو شط الأمان درجة درجة، بعد لازمة موسيقية قصيرة وجميلة، ساعدت بتعبيرها الانفعالي على أداء البيتين الأخيرين بتكامل لم يطرق قبلاً.

بعد نجاح هذا الفيلم، وانتشار أغانيه انتشاراً واسعاً، عمد «يوسف وهبي» إلى إنتاج فيلم جديد قام بإخراجه والتمثيل فيه إلى جانب «نور الهدى»، واطلق عليه اسم «برلنتي» تيمنا باسم الفيلم الأول، وأسند تلحين أغانيه إلى كل من محمد القصبجي والسنباطي وألحان هذا الفيلم على الرغم من جمالها، لم تساعد الفيلم على الانتشار، إذ غلب عليه الطابع التجاري والانجاز السريع، وأجمل الألحان التي ظهرت فيه: هي «يا حمام» و«يا بنات الجامعات» للقصبجي، وقصيدة «غيري على السلوان قادر» للسنباطي والبهاء زهير، وأغنية أخرى درامية تعبر عن حزن «برلنتي» على أمها المريضة الموشكة على الموت..

السنباطي وضع مقدمة الفيلم الموسيقية المرحة التي وظف فيها الايقاع لخدمة اللحنين الوحيدين اللذين اعتمدهما في هذه المقدمة توظيفاً موفقاً.

فيلـم غـرام وانتقـام

قبل فيلمي «جوهرة وبرلنتي» اشترك السنباطي في العام ١٩٤٤ مع القصبجي وفريد الأطرش بتلحين أغاني فيلم «غرام وانتقام» الذي أنتجه ومثل فيه إلى جانب أسمهان وأنور وجدي، الفنان القدير «يوسف وهبي».

لحن السنباطي في هذا الفيلم نشيد «الأسرة العلوية» وهو نشيد يمجد بأسرة محمد علي باشا الكبير والملك فاروق، وقصيدة «أيها النائم عن ليلي سلاما» لأحمد رامي، النشيد منعت إذاعته بعد ثورة تموز /يوليو/ ١٩٥٢. ويمكن القول إن فريد الأطرش الذي لحن أغاني «ليالي الأنس» و«أهوى» و«يا ديرتي مالك علينا لوم» قد استطاع أن يقف على قمة واحدة مع السنباطي والقصبجي الذي أعطى بدوره في هذا الفيلم رائعتيه: «أنا اللي استاهل»[(٧)] و«إمتى حتعرف إمتى».

(٧) ادعى يوسف وهبي بعد وفاة القصبجي أن أغنية «أنا اللي استاهل» من تلحينه، علماً بأن مقدمة الفيلم المذكور قد أسندت تلحينها للقصبجي، والمستمع إلى هذه الأغنية يلاحظ أسلوب القصبجي وشخصيته بكل وضوح.

في العام ١٩٤٥ اضطلع السنباطي بتلحين أغاني فيلم «ليلى بنت الفقراء» الرئيسية، أولى هذه الأغنيات أغنية «ليلة جميلة» الخفيفة المرحة الغنية بالتطريب، والأغنية الثانية، هي أول أغنية يلحنها السنباطي على إيقاع الفالز «إحنا الاثنين». أما الأغنية الثالثة، فقد لحنها على إيقاع التانغو «اللي في قلبه حاجة يسألني»، وهذه الأغنية من أجمل الأغنيات التي ظهرت على إيقاع التانغو، وتفوقت على مثيلاتها من التي غناها أو لحنها للسينما كل من محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش. وفيها لجأ السنباطي إلى تغيير مقامي في اللازمة الأساسية ليضفي — على الطريقة الغربية في هذا النوع من الألحان — مزيداً من التلوين الموسيقي الأخاذ.

فيلم فاطمة

أمام هذه الموجة من الأفلام الغنائية الاستعراضية لكل من محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وأسمهان، وعبد الغني السيد، ونجاة علي، ورجاء عبده، وليلى مراد، ونور الهدى. أرادت أم كلثوم أن تجرب حظها من جديد، بعد سقوط فيلمها «عايدة» في العام ١٩٤٢، فظهرت في فيلم «سلّامة» عام ١٩٤٤ الذي سبق الحديث عنه، ومن ثم اتفقت مع مخرجها



أسمهان

المفضل «أحمد بدرخان» على إخراج فيلم «فاطمة» الذي شاركها البطولة فيه عدا الممثل الكبير «سليمان نجيب» الممثل السوري القدير الراحل «أنور وجدي».



محمد عبد الوهاب ونور الهدى في فيلم لست ملاكاً



وكان محمد عبد الوهاب قد حقق خلال هذه الفترة انتصاراً كبيراً من وراء فيلميه المتميزين بموضوعيهما الخفيفين «ممنوع الحب» و«رصاصة في القلب» وبأغانيهما الجميلة، على الرغم من الاقتباسات التي لا تحصى، والتي سطا عليها من الموسيقا الغربية الراقصة، ومن الموسيقا الكلاسيكية، ويفكر بانتاج فيلم «لست ملاكاً» بعد أن اختار «نور الهدى» لتشاركه البطولة فيه. ومن هنا بالذات أرادت «أم كلثوم» التي كانت في صراع دائم مع محمد عبد الوهاب على قمة الغناء العربي، أن تثبت وجودها في فيلم يتميز بقوة الألحان والغناء، فأسندت كتابة نصوص الأغاني إلى كل من «بيرم التونسي» و«أحمد رامي» والتلحين إلى الثلاثي الكبير «زكريا والقصبجي والسنباطي»، وقامت بتسجيل أغاني الفيلم في العام ١٩٤٦. أما الفيلم نفسه فلم يعرض إلا في كانون الأول /ديسمبر/ عام ١٩٤٧.

ضم الفيلم ثماني أغنيات، منها خمس من نظم «بيرم التونسي»، هي: «نصرة قوية، لغة الزهور، ظلموني الناس، نورك ياست الكل، ويا صباح الخير»، وثلاث أغنيات من نظم «أحمد رامي» هي: «جمال الدنيا، حا أقابله بكرة» وقصيدة «أصون كرامتي».

انفرد زكريا أحمد بتلحين ثلاث أغنيات هي: «لغة الزهور، نصرة قوية، وجمال الدنيا»، ولحن محمد القصبجي أغنيتي: «نورك يا ست الكل، ويا صباح الخير»، أما السنباطي فلحن قصيدة «أصون كرامتي» وأغنيتي «حا أقابله بكرة»، و«وظلموني الناس».

كل أغاني الفيلم تحدت الزمن الذي ولدت فيه، وظلت تتعايش في وجدان الناس وعلى ألسنتهم.

القصبجي حلق كعادته في الأغنيتين اللتين لحنهما، فغدت الأولى «نورك يا ست الكل» أغنية الناس في حفلاتهم وأفراحهم وأعراسهم، كذلك الأمر بالنسبة لأغنية «يا صباح الخير» التي قلما يمر صباح جديد دون أن تذاع من إذاعتين عربيتين على الأقل.. والأغنيتان جمعتا بين عبقرية الكلمة، وعبقرية اللحن «التونسي والقصبجي»، وجمعتا أيضاً توافقاً رائعاً بين اللحن والنظم والأداء، وعاشتا حتى اليوم، لأن موضوعهما، ومضمونهما من المضامين العامة التي يعيشها الناس مثال ذلك أغنية «يا صباح الخير» التي تتحدث عن ولادة صباح جديد، وتصف هذه الولادة عند أهل الدنيا والناس والطير والأزهار.

يا صبـاح الخير يا اللي معانـا   الكـــروان غنـــى وصحانـــا

والشمس أهي طالعة وضحاها والطير أهي سارحة في سماها

يا الله معاها

يا هناه اللي يفوق من نومه قاصد ربه وناسي همومه

يفرح قلبه، يسعد يومه فرحه طول عمره ما ينساها

ولا يسلاها

الصبح أهه نور واتبسم والدنيا صحت لمحياها

ونسيم الأزهار أهه نسّم على أهل الدنيا وأحياها

البدرية ساعة هنيه يسعدنا جمالها وبهاها

يا محلاها

إبداع زكريا أحمد تجلى بنوع خاص في أغنية « لغة الزهور » التي لعب فيها مقام الهزام، والمقامات الأخرى القريبة منه دوراً كبيراً في كل غصن من أغصان الأغنية، حتى ليخال المرء أن النرجس فعلاً يميل ذات اليمين وذات اليسار، وأن للفل لغة في الحب لا تضاهيها لغة، وأن الياسمين مستغرق في ثبات عميق وقد ارتاح إلى صدور الحسان التي تزدان به.

أما أغنيتا « نصرة قوية » و« جمال الدنيا » فعلى الرغم من كون الأولى صيغت في قالب الأغنية الشعبية، والثانية في قالب الطقطوقة واستقتا من أسلوب زكريا المتميز بالحماسة التي تعبر عن النصر في الأولى، والعاطفة المتأججة بالفرح في الثانية، إلا أنهما لم تقدما جديداً، وإن ظلتا مرغوبتين حتى اليوم من المستمعين.

ربما كانت قصيدة « أصون كرامتي » واحدة من القصائد السينمائية القليلة التي ارتفع بها السنباطي إلى مشارف عالية في التعبير عن المضمون عامة، وعن المعاني التي تتمم بعضها خاصة.

القصيدة تدور في إطارها العام حول الحب والكرامة، وأيهما يجب أن يتقدم الآخر، وفيما إذا كان يجوز التضحية بالكرامة من أجل الحب أم لا؟! القصيدة من نظم أحمد رامي، واللحن أبرز الصراع الدرامي بأسلوب مثير. ولإدراك ذلك نورد نص القصيدة الذي اختار له السنباطي مقام الحجازكار ليشبع به اللحن دون شطط:

أصون كرامتي من أجل حبي فإن النفس عندي فوق قلبي

رضيت هوانها فيمـا تقــاسي	ومــــا إذلالها في الحب دأبي
فما هانت لغيرك في هواهـــا	ولا مالت لغيرك في التصبـــي
ولكنـــي أردت هوى عفيفـــاً	ورمت لك الهنا في ظل قربي
تبادلنـــي الغـــرام على وفـــاء	وأسقيك الرضى من كأس حبي
ولما أيقـــنت روحـــي بشرٍ	وكان الغـدر في عينـيك ينبـي
هجـرتك والأسي يدمـي فؤادي	وصنت كرامتي من أجل حبي

هذه القصيدة تذكرنا فوراً بقصيدة «أيها النائم» التي لحنها لأسمهان في فيلم «غرام وانتقام» وبقصيدة «مولاي حبك» التي لحنها لنور الهدى في فيلم «جوهرة»، وقصيدة «قالوا أحب القس» التي لحنها لأم كلثوم في فيلم «سلامة»، وقصيدة «أنا وحدي» التي لحنها لسعاد محمد فيما بعد في فيلم «أنا وحدي». وكل هذه القصائد تنهل من الأسلوب الذي

سعاد محمد

ابتدعه خاصة للقصيدة السينمائية. ونلاحظ ذلك في تكوين اللحن، والتدرج به حتى يبلغ ذروته الدرامية في التفاعلات الغنائية الموسيقية، ثم يعود شيئاً فشيئاً ليحط على المقام الذي بدأ به. فهو في بنائه للقصيدة السينمائية يتدرج بها صعوداً من قاعدة الهرم إلى قمته، ثم يأخذ في الهبوط من القمة، متدرجاً بأسلوب الصعود نفسه، حتى يصل بالمستمع إلى شاطىء الأمان.

وما يقال عن هذه القصائد ينطبق على كل القصائد التي لحنها فيما بعد، والتي تحمل صراعاً أو فكراً درامياً، كما في قصائد «طاهر أبي فاشا» في فيلم رابعة العدوية، وغناء أم كلثوم، والقصائد الأخرى التي غنتها «نور الهدى، وليلى مراد، وأسمهان»، وغيرهن في أفلام «جوهرة، وبرلنتي، وغرام وانتقام، وليلى بنت الفقراء» وغيرها. وتعتبر القصيدة السينمائية كما وضعها السنباطي النموذج المثالي الذي لم يخرج عنه أي ملحن، مذ وضع لها البناء الدرامي الذي يجب أن تسير فيه.

تذكرنا طقطوقة «حا أقابله بكرة» على الرغم من التباين المقامي بين الراست والنهاوند، بطقطوقة «إفرح يا قلبي»، فالفرح العاطفي هو عماد الأغنيتين، وإن امتازت «افرح يا قلبي» في كونها أول تجديد حقيقي يطال الطقطوقة. وأغنية «حا أقابله بكرة»، ليست سوى امتدادٍ لأغنية «افرح يا قلبي»، على الرغم من الجهد المبذول في تقديم شيء جديد في الأغنية الخفيفة السينمائية.

أما أغنية «ظلموني الناس» الحزينة، فالإبداع فيها يكمن في استخدام السنباطي لمقام البياتي الذي لم يؤثر عنه كمقام الصبا، إثارة الأحزان والأشجان، ومع ذلك فقد تمكن من إخضاع المقام المذكور لعبقريته، وطوّعه ليتحدث عن الظلم، بلغة متفوقة لم تسبق في الأغنية الخفيفة.

فيلم فتاة من فلسطين

في أواخر الأربعينيات وإبان كارثة فلسطين وفدت إلى مصر المطربة الكبيرة «سعاد محمد» التي كانت آنذاك تحمل اسماً متألقاً وفناً راسخاً، وهي عندما قررت تجريب حظها وتقديم فنها في كعبة الفن آنذاك، لم تتزلف، ولم تستجد كغيرها من اللائي قدمن قبلها، لأنها كانت تلبي دعوة صريحة من العاملين في الفن، سُبقت بتأكيدات من أنها ستكون في موضع يليق بمكانتها الفنية. وفعلاً وجدت «سعاد محمد» جواً فنياً يختلف عن أجواء الملاهي التي كانت تغني فيها في سورية ولبنان، واستطاعت في جلسة خاصة اقتصرت على الأصدقاء، وضمت شيوخ التلحين «زكريا والقصبجي والسنباطي» أن تستحوذ على الإعجاب من خلال ألحان «محمد محسن». وكان السنباطي أشد المتحمسين لها، وأبدى استعداده للتعاون معها في السينما وخارج السينما.

مثلت «سعاد محمد» فيلمين سينمائيين الأول «فتاة من فلسطين» مع كارم محمود، وعرض لأول مرة في العام ١٩٤٨، والثاني «أنا وحدي» وظهر في العام ١٩٥٣. وقام بتلحين أغاني الفيلمين زكريا والسنباطي وكارم محمود وآخرون، واشتهرت من أغاني هذين الفيلمين «يا مجاهد في سبيل الله»، «وفتح الهوى الشبّاك»، و«أنا وحدي»، وكلها من تلحين السنباطي.

«صوت سعاد» في رأي السنباطي من أصوات القمة، وقد صرح بعد رحيل أم

كلثوم، بأن الصوت الوحيد القادر على أن يملأ الفراغ الذي أحدثه غياب أم كلثوم إلى حدٍ ما هو صوت «سعاد محمد» ثم يضيف قائلاً[٨] :

إن سعاد محمد تفتقر إلى الحظ... عندما تغني أمام الجمهور، تنتزع الإعجاب.. إعجاباً خاصاً لا تحظى به سوى القلة من المطربات... وبعد الحفلة سريعاً ما تُنسى... إنه الحظ.. لو أن الحظ يحالفها لتغير كل شيء...

والواقع أن صوت «سعاد محمد» من الأصوات القوية النادرة الذي يحاكي في جماله وقوته صوت أم كلثوم. غير أن شخصية «سعاد محمد» تفتقر إلى أولويات الفن، وأعني به الحضور المسرحي، فهي في وقفتها أكثر من متواضعة، تبتسم بمعنى ودون معنى. وعلى الرغم من تجربتها الطويلة في مسارح الملاهي، وتقليدها لأم كلثوم في حملها للمنديل، وفي غنائها لبعض الكلثوميات، فإنها لا تفرّق بين المستمعين المخمورين، وبين المستمعين الذين جاؤوا إلى المسرح بهدف الاستماع إلى فنها، وتعاملهم معاملتها للنوع الأول من المستمعين، ومن هنا فإن ابتساماتها وملاطفاتها التي تقدمها اعتباطاً لمستمعي النوع الثاني، أفقدها الشيء الكثير من وقار الفنان الملتزم، بجمهوره، وبالتالي فإن كل هذا انعكس على فنها الذي تقدم والذي يتأرجح دائماً بين التفوق والعادي، وبرغم هذا الذي سردناه، تظل «سعاد محمد» مطربة راسخة القدم، تقف على قمة الطرب بين المطربات، وتتنطّع لألحان من التراث، لم تستطع مطربة ما سواها تقديمها بإتقان رائع أخاذ حتى الآن.

فشلت «سعاد محمد» كممثلة سينما، ونجحت كمطربة، ودعم السنباطي مسيرتها الفنية في العديد من روائعه التي أعطاها، والتي سنتحدث عنها في القسم الخاص بآراء السنباطي في المطربين والمطربات. وإذا كان الملحن القدير «محمد محسن» قد أخذ بيدها وأتاح لها الشهرة من خلال لحنه الشهير «دمعة على خد الزمن» فإن لحن السنباطي لقصيدة «أنا وحدي» رفعها مرة واحدة إلى القمة.

---

(٨) حديث أدلى به السنباطي من تلفزيون الكويت.

القلب له واحد وهذا جناة أبي

في أواخر الأربعينيات أيضاً وفدت إلى مصر مطربة لبنانية شابة هي « إيفيت فغالي » التي عرف فيما بعد باسم « صباح ». ولم يكن قدوم صباح إلى مصر عن عبث، وإنما من أجل المجد الذي قطفت « نور الهدى » ثماره قبلها. وفي القاهرة استطاعت بظرفها وجمالها وخفه دمها أن تستحوذ على الإعجاب، فتخاطفها المنتجون، وكل يسعى إلى وصال ليلى.

أول فيلم اضطلعت ببطولته هو فيلم « القلب له واحد » الذي قام بتلحين أغانيه كل من « زكريا أحمد والسنباطي »، اللذين اكتشفا مقومات صوتها الجبلي الذي يستعصي أمام القوالب التقليدية، وينساب سهلاً ليناً أمام كل لحن خفيف، اشتهرت من كل أغاني هذا الفيلم الذي ظهر في العام ١٩٤٨ طقطوقة « أروح ما روحشي » لزكريا أحمد، و« بشويش على مهلك بشويش » للسنباطي.

السنباطي شارك أيضاً في تلحين فيلم « صباح » الثاني « هذا جناة أبي » وفيلمها الثالث « الليل لنا » اللذين ظهرا على التوالي في عام ١٩٥٠ و١٩٥٣، وقد اشتهرت في أغاني هذين الفيلمين أغاني « يمينك لف شمالك لف » من فيلم « هذا جناه أبي » و« الليل لنا »



صباح

و« يا هوايا »، وكلها من ألحان السنباطي. وهذه الأغاني ظلت زمناً طويلاً تتردد على ألسنة الناس، وبخاصة أغنية « يمينك لف » التي حققت لصباح شهرة واسعة.


ليلى مراد

ليـــلــى مـــراد

استقطبت أعمال « ليلى مراد » السينمائية جهود أغلب الملحنين، فلحن لها عدا السنباطي والقصبجي وزكريا ومحمد عبد الوهاب، كل من محمد فوزي، وأحمد صدقي، وعزت الجاهلي، ومنير مراد، وآخرون، ويمكن القول إن ألحان القصبجي والسنباطي التي أعطياها في الأفلام السينمائية العديدة التي لحناها لها، قبل أن يتخاطفها الملحنون الآخرون، قد دفعت النقاد إلى تتويجها ملكة للأغنية السينمائية، وفي فيلم « قلبي دليلي » الذي قام بتلحينه « محمد القصبجي »، وحقق فيه تفوقاً ملحوظاً على جميع الملحنين آنذاك، عن طريق التطوير الذي قدمه في أغنية « أنا قلبي دليلي » التي صاغها على إيقاع الفالز، واستخدم فيها توافقاً صوتياً لأكثر من صوتين، في المذهب الذي يردده « الكورال » بطريقة الآهات الغربية، دون أن يتخلى فيها عن النكهة الشرقية التي برع فيها، قد عقدت الملحنين. وإذا أضفنا إلى هذهِ الأغنية، أغنية « يا جمال العصفور » التي ظهرت في الفيلم نفسه، وتميزت بلازمتها الوحيدة الديناميكية، فإننا لا نستطيع سوى الاعتراف بمقدرة هذا المعلم الذي يرجع إليه الفضل وكل الفضل في تطوير الغناء، ونقله من الببغائية في العشرينيات إلى الشموخ الذي وصل إليه في الأربعينيات. وبعد فيلم « قلبي دليلي » اضطلع السنباطي بتلحين أغاني فيلم « حبيب الروح » الذي ظهر في العام ١٩٥٣، وشاركها البطولة فيه أنور وجدي. ولحن السنباطي ثلاث أغنيات من أغاني الفيلم هي: « حقك علي » المرحة الخفيفة الظل، وأغنية « حرام الظلم حرام » الدرامية التي طبق عليها أسلوبه في تلحين القصيدة السينمائية، ومونولوج « يا حبيب الروح » الذي صاغ لازمته الأساسية على إيقاع الفالز، واستخدم فيه الكورال بالأسلوب نفسه الذي طبقه القصبجي في أغنية « أنا قلبي دليلي ».

كذلك لحن مع أحمد صدقي فيلم «بنت الأكابر» عام ١٩٥٢ واشتهرت من أغانيه الأغنية الخفيفة «أنت هنا».

إن صوت «ليلى مراد» الذي بدأ يافعاً في الثلاثينيات من وراء لحن «حيرانة لية» «لداود حسني» ولحن «يا ريتني أنسى الحب» للقصبجي، وألحان محمد عبد الوهاب والسنباطي والقصبجي في فلمي «يحيا الحب» و«ليلى»، نجد أن نضوجه قد اكتمل، وتشرب بأنوثة خاصة، وغدا مشرقاً وضاءً، في أغاني الأفلام التي أتينا على ذكرها، حتى إن محمد عبد الوهاب، عندما لحن لها أغاني فيلمي «عنبر» و«غزل البنات» لم يواجه العناء الذي واجهه في بداية تعامله معها، إذ وجد قطوف صوتها دانية لألحانه، خاصة بعد أن ترعرع هذا الصوت وصقل وشبَّ على ألحان عمالقة التلحين «القصبجي وزكريا والسنباطي». ولا يفوتنا في هذا المجال التنويه باللحن الرائع الذي وضعه زكريا أحمد للأغنية الدينية «الله أحد»، وحلق فيه إلى آفاق «الذكر» في توحيد الذكر بالله، دون أن يستخدم الفرقة الموسيقية إلا في المقطع الغنائي الذي يسبق القفل، واعتمد في كل الأغنية على مختلف الآلات الإيقاعية الشرقية التي تدخل في الغناء الديني، وعلى «الرديدة» وصوت «ليلى مراد» الذي كان يدفع من وراء التوافق اللحني بين صوتها وأصوات الرديدة، الخشوع إلى النفوس، والأغنية بعد هذا تقع في حوالي ثلاث عشرة دقيقة، وقد ظهرت في أحد أفلامها في مشهد ديني صور عند الفجر في مقام السيدة زنيب.

لقد انتشرت ألحان الكبار، بخاصة القصبجي والسنباطي ومحمد عبد الوهاب انتشاراً واسعاً بفضل صوت «ليلى مراد». وساهمت ـــ أي الألحان ـــ في وصول ليلى مراد إلى مرتبة لم تكن تحلم بها، ولم تتمكن أية مطربة سينمائية أخرى بما فيهن صباح ونور الهدى من مزاحمتها على عرش الأغنية السينمائية.

فيلم لحن الوفاء

في العام ١٩٥٤ لحن السنباطي حوارية «لحن الوفاء» التي أطلق عليها جزافاً اسم أوبريت «لحن الوفاء»، في الفيلم الذي يحمل الأسم نفسه. صوت عبد الحليم حافظ المحدود المساحة، وصوت المطربة «شادية» الضعيف الشأن آنذاك»، لم يستطيعا تحقيق ما هدف إليه السنباطي، فجاء الأداء ضعيفاً إن لم نقل ركيكاً. وفي العام ١٩٥٦ لحن السنباطي أغنية أخرى لعبد الحليم حافظ لم يكتب لها النجاح هي أغنية «فاتوني التقي وعدي» التي ظهرت



شادية

عبد الحليم حافظ

في فيلم «ليالي الحب» من بطولة عبد الحليم حافظ وآمال فريد. وعندما طُلب من السنباطي أن يلحن لعبد الحليم حافظ من جديد، رفض بإصرار، وعن هذا الإصرار يقول «مأمون الشناوي» وهو من كتاب الأغنية المرموقين ما يلي:

بعد أن غنى عبد الحليم «لحن الوفاء» طلب محمد عبد الوهاب ــ شريك عبد الحليم حافظ في شركتي الأفلام والأسطوانات ــ من السنباطي أن يلحن أغنية ثالثة لعبد الحليم حافظ، فلم يوافق، وفي العام ١٩٥٨ حاولت أن أجمع بين الأثنين في أغنية «كفاية نورك عليّ» فلم أستطع. إذ اعتذر عبد الحليم، وكذلك رفض السنباطي لأنه كما قال:

«أحب أن يقوم المطرب بالغناء كما أريد أنا، وليس كما يريد هو». وفي هذا القول إشارة إلى أن عبد الحليم قد غنى اللحنين السابقين بطريقته هو، دون الالتفات إلى إرشادات السنباطي.

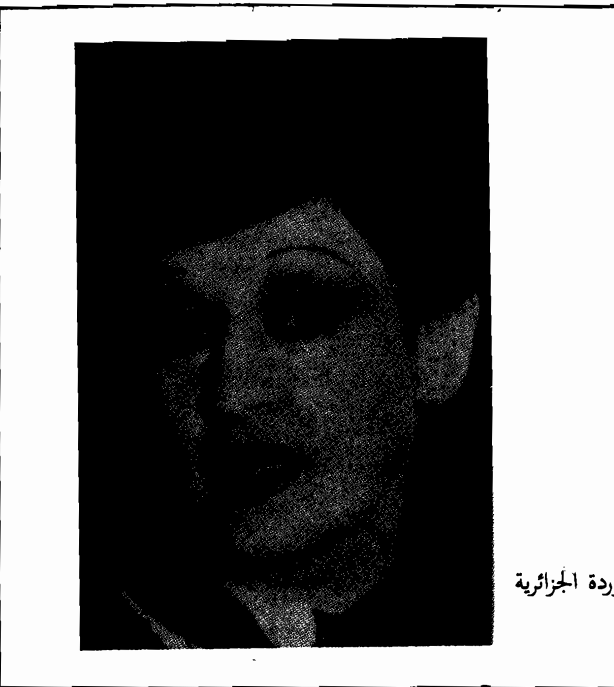
ويتابع مأمون الشناوي فيقول:

«وكان عبد الحليم حافظ يعتبر أن له طريقة مميزة في الغناء ينبغي له ألاّ يغيرها» وهذا حق لأن لكل مطرب طريقته وأسلوبه في الأداء، لذا كان لحن «فاتوني التقي وعدي» آخر لحن بين عبد الحليم والسنباطي.

□ □ □

في العام ١٩٥٨ وفدت إلى القاهرة المطربة وردة الجزائرية، وكان في استقبالها في فندق هيلتون «رياض السنباطي» بالذات، وكان هذا الاستقبال فاتحة التعاون بين وردة والملحن الكبير، الذي لحن لها عدة أغنيات قبل أن يشارك مع محمد عبد الوهاب والموجي والأطرش في تلحين أغاني فيلم «المظ وعبده الحامولي».

السنباطي الذي ساءه الأسلوب الذي لجأت إليه «وردة» كي يشارك في تلحين هذا الفيلم دفعه لأن يقاطعها ويرفض التعامل معها، وهذه القطيعة دامت من تاريخ ظهور الفيلم في أوائل الستينيات وحتى العام ١٩٨٠. ويقول الثقات إن أسباب استياء السنباطي ترجع إلى أن المطربة وردة، التي كانت على صداقة متينة مع المشير عامر قد أرغمت السنباطي



وردة الجزائرية

وعبد الوهاب على تلحين بعض أغاني هذا الفيلم، بضغط من المشير عامر. ولما كان كل من محمد عبد الوهاب والسنباطي قد استنكرا هذا الأسلوب الذي اتبعته معهما، فقد قررا ــ كل لوحده ــ عدم التعامل معها إلى الأبد..

أجمل الألحان التي ظهرت في هذا الفيلم هي: «إسأل دموع عيني» لمحمد عبد الوهاب و«حقولك حاجة» للسنباطي.

استعان عدد من المخرجين بالأغاني التي شدت بها أم كلثوم في حفلاتها، وفي إذاعية رابعة العدوية، عندما قاموا بإخراج عدد من الأفلام مثل فيلم «رابعة العدوية» وفيلم «عصي الدمع» وكانت هذه الأغاني ــ القصائد ــ من تلحين السنباطي وأبرزها «أراك عصي الدمع».

السنباطي ممثلاً سينمائياً ــ فيلم حبيب قلبي

كانت السينما والتمثيل في السينما من الهواجس التي داعبت خيال السنباطي زمناً



هدى سلطان

طويلاً في بداية عهده بالتلحين للأفلام السينمائية، ثم اقلع عنها ليعود إليها تحت إغراء المخرج « حلمي رفلة ».

ظهر السنباطي في السينما ثلاث مرات: الأولى في فيلم « الوردة البيضاء » لمحمد عبد الوهاب وسميرة خلوصي، ولم يتعد ظهوره كعازف للعود في « التخت الشرقي » الذي سيغني بمصاحبته « محمد أفندي » ــ محمد عبد الوهاب ــ في الفيلم، النصف دقيقة، وذلك ليبدي اعتراضه ــ كما يتطلب المشهد ــ وتذمره، من تأخر، محمد أفندي، عن موعد ظهوره، ليغني بعد أن طال انتظار أفراد التخت له.

الفيلم الثاني، فيلم قصير جداً، بعنوان « حلم الشباب ». نرى فيه السنباطي يقود سيارته في أماكن مختلفة وهو يغني قصيدة ــ حلم شبابي ــ والمشاهد التي تضمنها الفيلم تصور وتعبر عن معاني القصيدة. أما الفيلم الثالث « حبيب قلبي » الذي ظهر في العام ١٩٥٤، فهو الفيلم الوحيد الطويل الذي اضطلع ببطولته إلى جانب المطربة القديرة « هدى سلطان » وفي هذا الفيلم، نجح السنباطي كمطرب وملحن وفشل كممثل، ويبدو أن السنباطي أراد من وراء هذا الفيلم أن يثبت قدراته كملحن ومطرب أسوة بمحمد عبد الوهاب، ولكن شتان بين صوت محمد عبد الوهاب القوي العريض، وبين صوت السنباطي



هدى سلطان

الناعم والقدير. وللإنصاف فإن السنباطي لم يفكر في السينما بعد فشله في المحاولة الأولى التي قام بطمسها بنفسه، حتى قيل، إنه أعدم الفيلم المذكور، والذي دفعه إلى تكرار التجربة «الماكيير» «حلمي رفله» الذي أصبح منتجاً ومخرجاً، فقد أوحى إليه أن الجماهير العربية التي عرفته من وراء ألحانه، آن لها أن تتعرف على شخصه لتكتمل الصورة لديها، وأن خير وسيلة لذلك هي السينما.

ونزولاً عند الحاح «حلمي رفله» ولفيف من أصدقائه، رضخ لإغراءات السينما، وظهر للناس في فيلم «حبيب قلبي» الذي سقط سينمائياً وتمثيلاً وموضوعاً، ونجح موسيقياً وغناءً.

غنى السنباطي في هذا الفيلم أغنيتين: «على عودي» و«فاضل يومين». وغنت هدى سلطان هي الأخرى أغنيتين أيضاً هما: قتلوني يا بوي» و«فل وياسمين». وشاركته الغناء في ثلاث حواريات «ديالوج» هي: «عندي سؤال» و«إشمعنى يا ناس» و«بتبكي ليه يا نغم».

أبرز الأغاني الخفيفة «الطقطوقة» التي غناها أغنية «فاضل يومين» التي اكتسبت مع أغنيتي هدى سلطان «فل وياسمين» و«قتلوني يا بوي» شعبية كبيرة. وأغنية «فاضل يومين» أغنية مرحة تعبق بالفرح، وقد غناها السنباطي في مشهد وهو يقود سيارته الأنيقة للقاء من يحب.

كتب كلمات الأغنية كاتب الأغاني المعروف المرحوم حسين السيد، وتقول كلماتها:

فاضل يومين وح نبقى تنين ارتاح يا قلبي ونامي يا عين
ارتاح يا قلب ح نبقى تنين
كنت اسألك يا قلبي زمان عايش لوحدك ليه حيران
تقول لي خايف من الحرمان والحب قاسي ما لوهش أمان
ده الوقت قولي كلامك فين والفرح بيني وبينه يومين
يومين يا ناس وح نبقى اتنين ارتاح يا قلبي ونامي يا عين
ارتاح يا قلبي ح نبقى تنين
وأنت يا عين ساعة ما هويت بقيت خايفة لكون حبيت
وأديك شفت العمر قاسيت وأنا في حبي بكيت
والدمع ليه ح يفوت عا العين بينها وبين الفرح يومين

يومين يا ناس وحَ نبقى تنين ارتاح يا قلبي ونامي يا عين
ارتاح يا قلبي ح نبقى تنين

أجمل لحن غناه السنباطي في الفيلم هو: «على عودي» وأغنية «على عودي» شمخت بمقدمتها الكلاسيكية الطويلة، التي يذكر أسلوبها بلحن السنباطي الشهير لقصيدة «الملك». كذلك الأمر بالنسبة للازمتي الأغنية الموسيقيتين اللتين ارتفعتا مع المقدمة الكلاسيكية الحديثة، بالغناء إلى مستوى من الطرب، يحق معه القول «بالطرب النفسي المعبر».. لقد عبّر في هذه الأغنية التي حلق فيها إلى أجواء خاصة، عن عزلته في الحياة.. هذه العزلة التي لا نديم له فيها سوى عوده، ولا أصدقاء له سوى أولاده(٩).

الأغنية على الرغم من عنوانها، خلت من صوت آلة العود، الذي كان على السنباطي أن يلقي عليه بعض العبء في سياق الأغنية، أسوة بالعبء الذي ألقاه على آلة القانون في المقدمة. وتقول كلمات الأغنية التي نظمها حسين السيد:

على عودي أنام وأصحى وليالي العمر دي شهودي
عشقت الناس في ألحاني وكان في العشق ده خلودي
يطوف السحر من عيني في وقت ركوعي وسجودي
دموع أحرمها من عيني وابدرها على عودي

□ □ □

ولما الدنيا ترمي لي سلاح الشوق وتحكي لي
عرائس الفكر بتجي لي على الأوتار تغني لي
أسيب الناس في دنيتهم وآخذ نغمي وألحاني
وبات سهران في حيرتهم أنا والعود ووجداني
على عودي أنام وأصحى وليالي العمر دي شهودي
دموع أحرمها من عيني وأبدرها على عودي

(٩) راجع تصريح للسنباطي ورد في كتاب «حياتهم بلا خجل» تأليف «محمد تبارك»، صفحة ٥٩.

ويفــوت علي الجمـــــال والقـــلب بيشاغــــــل
ألـــوان تهز الجبــــال وتفتــــــن العابـــــــد
شفايـــف نايمة وبتحلـــم وفـوق منها الكـلام صاحـي
ونظــرة عين فيها البــلسم تقـول للــعين قوم ارتـــاح
وشعر جميـل نسيمـه عليـل وليلـه طويـل على الــعشاق
وخصر نحيل ساعة ما يميـل دموعي تسيـل من الأشواق
أداري الـــعين بمنــــديلي وخـــاف للشوق ينـــاديلي
ساعتها عرائس الفكر بتجيلي على الأوتـــار تغنـــــي لي
أسيب النـاس في دنـــيتهم وآخــــذ نغمـــــي وألحاني
وبـات سهـــران في حيرتهم أنـــا والعــــود ووجـــداني
على عودي أنـام وأصحـــى وليـالي العمـر دي شهـودي
دمـوع أحرمهـا من عينـي وأبدرهـــــــا على عودي

□ □ □

الحواريات الغنائية الثلاث « ديالوج » من الحواريات الطويلة جداً، قياساً على حواريات أفلام محمد عبد الوهاب، ومحمد فوزي، وعبد الغني السيد وغيرهم. من الذين غنوا الحواريات السينمائية. والحوارية الوحيدة التي تتصف بصفة الـ « ديالوج » فنياً، هي حوارية « عندي سؤال ». أما في الحواريتين الأخريين فنجد أن السنباطي عالجهما معالجته للأغنية الإفرادية، مع لوازم وفواصل موسيقية أوجدها لضرورة الوصل كي لا يحس المستمع بالانقطاع أو بتوقف الغناء ككل. وهو في هذا نسج على غرار الحوارية التي لحنها لأم كلثوم وغنتها مع إبراهيم حموده في فيلم « عايدة » تحت اسم «فضلت أخبي عنه هوايا».

أجمل الحواريات الثلاث تعبيراً، حوارية « بتبكي ليه يا نغم »، فهي من عيون الحواريات العاطفية التي تأخذ النفس بالشاعرية اللحنية التي تسمو بالمستمع إلى آفاق عالية، وخاصة في المقطع الغنائي الأول الطويل الذي يغنيه السنباطي بشجن مؤس، مستهلاً الغناء:

بتبكـــي ليـــه يا نغـــم بتناجــــــي مين يا عود

حتى يحسب المستمع لطول المقطع الغنائي، أنه أمام أغنية إفرادية، وهذا المقطع في رأيي، عمود الحوارية ومحورها الفني.

والذي رفع هذه الحوارية عن غيرها من الحواريات التي ظهرت لأعلام الطرب والتلحين، المعالجة الدرامية التي تطلبها الحدث السينمائي، فهي بالنغم الشاعري الحزين، والغناء التعبيري، ومناجاة العود التائه المشتت، والموزع بين الحب والنفس، حققت سبقاً متميزاً في هذا النوع من الغناء.

كرس السنباطي لخدمة هذه الحوارية، إيقاعات مختلفة، أبرز منها بنوع خاص، إيقاعات الفالز، وإيقاعات التانغو، فتشرق الأولى التي تأتي في البداية غمزاً على الأوتار «بيزيكاتو» في لازمة موسيقية تتدفق بالأمل على الحزن الدفين، بينما تغدق الثانية على المقاطع الأخيرة الفرح الراقص الذي يطرد الحزن واليأس ليحل محلهما. والحوارية بشكل عام قوية الألحان والأداء.

بعد هذا الفيلم لم يحاول السنباطي العودة إلى السينما على الإطلاق، ولم تنفع معه المحاولات العديدة التي قام بها مخرجون عديدون، وعلى الرغم من فشل الفيلم، إلا أنه حقق إقبالاً كبيراً في كل أرجاء الوطن العربي، وجنى منتجوه أرباحاً طيبة.

في الخمسينيات أيضاً، لحن عدداً من الأغاني العاطفية الإفرادية لعدد من المطربين والمطربات، ونجح نجاحاً مشهوداً مع سعاد محمد، ونجاة الصغيرة، وشهرزاد، ونجاح سلام وغيرهن، وربما كان انصرافه لأغاني أم كلثوم الطويلة من الأسباب التي جعلته يبتعد عن السينما نهائياً.

ويقول السنباطي عن تجربته السينمائية ما يلي:

ظهرت في فيلم الوردة البيضاء، لمحمد عبد الوهاب في مشهد لم يستغرق عرضه سوى نصف دقيقة، وكان هذا أول ظهوري على شاشة السينما، ولم تكن هذه هي تجربتي الوحيدة في السينما، وإنما لعبت دوراً هاماً في فيلم «حبيب قلبي» الذي فشل، ولم يكن هذا الفشل ذنبي، بل ذنب مخرج الفيلم الذي كان يجهل كيفية توجيهي فنياً، ورفضت بعد ذلك كل العروض المغرية لإظهاري في السينما.

هذا ما رواه السنباطي عن فشله في السينما وعن ظهوره الأول، ولكنه لم يذكر شيئاً عن الفيلم القصير «حلم الشباب» الذي سبق الحديث عنه.

الجزء الرابع

مرحلة الخمسينيات

الأغنية الوطنية والقومية

رباعيات الخيام وتحليلها ــ قصة مونولوج «سهران لوحدي ــ الاضطرابات في مصر وقناة السويس ــ الضبع الأسود في قناة السويس وقصيدة «مصر تتحدث عن نفسها» ــ ثورة ٢٣ تموز (يوليو) ١٩٥٢ ــ الحرس الوطني وسيمفونية البعث ــ الموجي وأم كلثوم ــ يا ظالمني وذكريات وتحليلها ــ الملحنون الشباب ــ أحوال الملحنين وأعمالهم ــ محمد عبد الوهاب والاقتباس وهاجس فريد الأطرش ــ شخصية فريد الأطرش ــ قمة محمد عبد الوهاب ــ محمد فوزي وأحمد صدقي ومحمود الشريف ــ السنباطي وقمة محمد عبد الوهاب ــ أصوات وألحان ــ نجاة الصغيرة وفايزة أحمد ــ شهرزاد ــ يا ناسيني والصلح الثالث مع أم كلثوم ــ عودة لثورة ٢٣ تموز (يوليو) ١٩٥٢ والأحداث الكبرى ــ صوت الوطن ــ تأميم القناة والعدوان الثلاثي ــ الوحدة والجمهورية العربية المتحدة ــ ثورة العراق والوحدة مع اليمن ــ الأغاني القومية والوطنية ــ قصيدة بغداد .

رباعيـات الخيـام وتحليلـهـا

ربما كانت قصيدة «النيل» التي ظهرت في شباط /فبراير/ عام ١٩٤٩ والتي قال عنها محمد عبد الوهاب في حينها: أجمل ما لحن السنباطي، من أنفس الألحان التي زهت بها حنجرة أم كلثوم، خارج القصيدة الدينية، قبل أن تتتالى درره، من القصائد الشوامخ، والأغاني الرائعة التي أعطاها فيما بعد، والتي كونت في مجموعها عقداً كبيراً فريداً في ماساته، غمر الوطن العربي ببريقه اللامتناهي من أقصاه إلى أقصاه.

القصيدة التي ظهرت بعد درة شوقي «النيل» هي رباعيات الخيام» التي ترجمها كاملة شعراً عن الفارسية «أحمد رامي».

أنهى السنباطي تلحين هذه القصيدة الصوفية الكبيرة في العام ١٩٤٩، ولم تشدُ بها أم كلثوم إلا في مستهل موسمها الغنائي عام ١٩٥١، وحقق في تلحينها إعجازاً فنياً خارقاً، عندما اختزل بالمطلع الموسيقي الهادىء الإيقاع، هدف القصيدة الصوفي. وأوحى للمستمع من خلال لحن الناي المحلق في أجواء سحرية علوية، تقربه من الذات الإلهية، بينما أكدَّ الإيقاع الهادىء من الدفوف والمزاهر، واللحن المقطع على الإيقاع والمرافق له، أنه ما زال على الأرض.. هذا الأسلوب الذي اتبعه السنباطي في التلحين كان جديداً في الموسيقا العربية، ويذكر ـــ مع الفارق طبعاً ـــ بما فعله «رتشارد شتراوس» في قصيده السيمفوني «دون

كيشوت» عندما استخدم «الآلة الهوائية Wind machin» التي ابتكرها وضمها للأوركسترا، ليعبر عن طريقها، وعن الآلات الوترية التي كانت تصدح في الجوابات، عن الطيران، بينما أكدَّ في الوقت نفسه من وراء اللحن الذي كانت تؤديه النحاسيات من «القرار» الموسيقي، أن «دون كيشوت» وتابعه «سانشو بانزا» ما زالا على الأرض، وأنهما لم يطيرا إلا عن طريق الوهم، وفق ما رواه «سرفانتس» في روايته الشهيرة «دون كيشوت».

خرج السنباطي في طريقة تلحينه للرباعيات عن مألوف عادته، فقد لحنها على دفعات، واستغرق تلحينه لها سنة كاملة... في البداية لحن أبيات متفرقة، تارة من منتصف الديوان، وأخرى من أوله، وثالثة من ربعه الأخير، وهكذا حتى تجمع لديه فيض كبير منها. ثم حمل نفسه وتوجه بناء على موعد سابق لزيارة أم كلثوم ليرى رأيها فيما صنع. وكان يعرف أن الترابط في معاني الأبيات التي لحن مفقود، وأن على «أحمد رامي»، أن يوجد ذلك الترابط حتى ولو لم ينل ما لحنه منها استحسان أم كلثوم.

يقول السنباطي: في تلك الليلة هرب النوم من عيني أم كلثوم، فأخذت تبحث عن رامي في الأمكنة التي يتواجد فيها عن طريق، الهاتف، إلى أن عثرت عليه، فطلبت إليه الحضور فوراً.. وطبعاً لم يخرج رامي في تلك الليلة إلا بعد أن جعل الرباعيات على تلك الصورة الزاهية من المعاني الصوفية المترابطة، بعد أن أضاف على ما لحنت أبياتاً أخرى زادتها كمالاً....

لقد وقف الملحنون طويلاً، يتأملون ما صنع السنباطي في هذه القصيدة التي فتحت أمامهم، آفاقاً مجهولة في التعبير المتوازن، بين المضمون الفكري، والتعبير اللحني لهذا المضمون.. لقد احتلت هذه القصيدة لسنوات طويلة تزيد عن العشرين عاماً، مكانة خاصة في نفوس المستمعين، وما زالت تستأثر بمشاعرهم حتى اليوم.

قصة مونولوج «سهران لوحدي»

عكف السنباطي طوال العام ١٩٥٠ على أغنية «سهران لوحدي» متأنياً يبغي الكمال، فاستهلكت منه كثيراً من الجهد، حتى استقام له المقام المطلوب. لقد أجاب عندما سئل عن الأسلوب الذي اتبعه في تلحينها، بأنه لحنها في عشرة مقامات قبل أن يختار المقام الملائم لها.

إن السبب الذي حدا بالسنباطي لأن يبذل في تلحين هذا المونولوج، كل هذا العناء، يعود إلى أن «أحمد رامي» كان قد أعطى هذا المونولوج إلى محمد عبد الوهاب[1] في العام ١٩٤٤، فلحنه ولم يغنّه بسبب «الوسواس» الفني الذي يلازمه، وعندما اشتد التنافس الخفي بين أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب على الزعامة الفنية، طلبت أم كلثوم من «أحمد رامي» بما لها من دالة عليه، أن يعطيها الأغنية المذكورة، فأعطاها إياها، فدفعتها بدورها للسنباطي كي يلحنها. ولما كان السنباطي على علم بقصة الأغنية، ويعرف تماماً أن محمد عبد الوهاب قد لحنها، وأنه «نائم» عليها كعادته إلى حين، فإنه عكف على نحت هذه الأغنية المونولوج نحتاً، وجرب فيها ما جرب من مقامات، إلى أن تم له ما أراد، وخرجت بها أم كلثوم على الناس، لتغدو من الروائع الشاعرية في ألحانها وأدائها. وعلى الرغم من هذا النجاح، فإن السنباطي ظل متخوفاً من محمد عبد الوهاب، ومن مفاجآته التي قد تكون هذه الأغنية واحدة منها، فيما إذا غناها ذات يوم، فتصبح محكاً بينهما، وحكماً له أو عليه، إذا ما قورن اللحنان، وتنافسا أمام الرأي العام. ولكن محمد عبد الوهاب آثر أن يظل لحنه للأغنية مجهولاً حتى من أقرب المقربين إليه، ليظل السنباطي أسير القلق والترقب، إلى أن أسدل النسيان، قصة هذه الأغنية التي ظلت معروفة كعمل من أعمال السنباطي المتميزة.

غنت أم كلثوم هذه الأغنية في أواخر العام ١٩٥٠، فطغت بشاعريتها على كل شيء، حتى ليحسب المرءُ، ألا شيء يبدد وحدة ذلك الرومانسي العاشق، وفي هذا العام نفسه انتخبت أم كلثوم نقيبة للموسيقيين، وأنهى محمد عبد الوهاب صراعه معها على الزعامة الفنية، بعد أن أدرك ألا جدوى من هذا الصراع ما دام كلاهما يعمل من أجل رفعة الموسيقا. وانتهى بذلك صراع دام عشرين عاماً. وكان عدم إقدامه على غناء «سهران لوحدي» إعلاناً من قبله عن نهاية هذا التنافس، وبدء صفحة جديدة قوامها الصداقة والعمل من أجل الموسيقا. ويقول بعض الخبثاء: لقد لمس محمد عبد الوهاب، تفوق السنباطي في «سهران لوحدي» فامتنع عن تقديم لحنه للمونولوج المذكور.

---

(١) راجع كتاب «أم كلثوم وعصر من الفن» للدكتوره «نعمات أحمد فؤاد» ص ٢٦٤.

الاضطـرابات في مصـر وقنـاة الـسويس

القصيدة الأخرى التي ظهرت بعد درة شوقي « النيل » هي قصيدة دينية لشوقي أيضاً : عرفت باسم « إلى عرفات الله » وفي هذه القصيدة نجد السنباطي قد قصّر في تلحينها ، قياساً على القصائد الدينية الأخرى . وقد غنت أم كلثوم هذه القصيدة في موسم الحج عام ١٩٥١ ، والقطر العربي المصري في أوج غليانه ، ونضال الشعب ضد الاستعمار البريطاني بلغ ذروته ، والاضطرابات تعم مدن القطر ، والمظاهرات الطلابية الضخمة أدت إلى تعطيل الدراسة في الجامعات والمدارس ، والاعتقالات لم تعد تعرف حدوداً ، والرقابة زادت من صرامتها ، والحماسة القومية والوطنية اشتد أوارها حتى صار من المستحيل كبح جماحه ....

الضبع الأسود في قناة السويس وقصيدة مصر تتحدث عن نفسها

وفي تلك الفترة العاصفة ولد نشيد « أقسمت باسمك يا بلادي »[٢] الرائع لمحمد عبد الوهاب ليصبح على كل فم ولسان ، وقام ضابط كبير في الجيش يدعى « سيد طه » ، أطلق عليه اسم الضبع الأسود بتنظيمات مسلحة أخذ يناوش بها القوات البريطانية المسلحة المرابطة في قناة السويس ، الأمر الذي زاد في تأجج الشعور الوطني ، وفي أوار الاضطرابات التي اتصفت بالعنف . وفي غمار هذه الأحداث أعطى السنباطي لحنه الرائع لقصيدة الشاعر حافظ إبراهيم « مصر تتحدث عن نفسها » ، فبلغ في تلحينها حد الإعجاز في البلاغة اللحنية ، برغم صعوبة شعرها وقافيتها . ونظرة متفحصة لأبيات هذه القصيدة ، تكفي للحكم على مقدرة السنباطي في تذليل الصعب ، مع الارتقاء باللحن إلى مستوى الشعر :

وقـف الخلـق ينظـرون جميعـاً	كيف أبني قواعد المجد وحدي
وبناة الأهرام في سالف الدهـر	كفوني الكـلام عنـد التحـدي
أنا تاج العلاء في مفرق الشرق	ودراتــه فرائــــد عقــــدي
إن مجدي في الأوليـات عريـق	من له في الأوليـــات مجدي
أنـــا إن قدر الإلــــه مماتي	لا ترى الشرق يرفع الرأس بعدي

---

(٢) أصبح هذا النشيد شعار نشرة الأخبار في إذاعة دمشق .

ما رماني رامٍ، وراح سليمـــاً من قبيـــل عنايـــة الله تهدي
كم بغت دولة علي وجـــارت ثم زالت وتلك عقبى التحـدي
إننـــي حرة كسرت قيـــودي رغم رقب العدى وقطعت قدي
أتراني وقـــد طويت حيـــاتي في رياض لم أبلغ اليوم رشدي

أمن العـــدل أنهم يردون الماء صفـــواً وأن يُكـــدّر وردي
أمن الحق أنهم يطلقون الأُسد منهم، وأن تقيـــــد أُسدي
نظر الله لي فأكـــد أبنـــائي فهبـــوا إلى العـــلا أي كدي
إن للحق قوة من قوى الديـان أمضى من كل أبيض هنـدي

قد وعدت العلا بكـــل أبي من رجالي فأنجزوا اليوم وعدي
وارفعوا دولتي على العلم والأخلاق فالعلـــم وحــــده ليس يجدي
نحن للتاج موقعـــاً تعثر الأراء فيــــه وعثرة الـــرأي تردي
فقفـــوا فيـــه وقفــــة الحزم وأرخوا جانبيه بعصمة المستعد
أنا تاج العلاء في مفرق الشرق ودراتـــه فرائـــــد عقـــــدي
إن مجدي في الأوليات عريـــق من له في الأوليـــــات مجدي

ثـورة ٢٣ تمـوز /يوليـو/ ١٩٥٢

شدت أم كلثوم بهذه القصيدة لأول مرة، من الإذاعة المصرية، إبان حرب العصابات التي شنها «الضبع الأسود» ضد قواعد الاحتلال البريطاني في قناة السويس، قبيل حريق القاهرة الشهير الذي حاول فيه الملك وأنصاره من عملاء الانكليز، تأخير ثورة «الضباط الأحرار». وعلى الرغم من الاعتقالات التي تمت بين صفوف ضباط الجيش، فإن «الضباط الأحرار» تمكنوا من القيام بثورتهم في الثالث والعشرين من تموز /يوليو/ عام ١٩٥٢، وبذلك انزاح كابوس الملكية والرجعية والاستبداد عن صدر الشعب العربي المصري، الذي رزح تحته مذ تولى محمد علي باشا الكبير مقاليد الحكم في مصر في القرن التاسع عشر.

في هذه القصيدة امتزج أسلوب السنباطي بروح نشيدية خطابية، فالمقدمة واللوازم ذات سمات نشيدية، والإلقاء الغنائي خطابي ثوري، والقصيدة ككل، نداء عميق ودعوة للجماهير، من خلال الأمجاد للنضال من أجل الحرية.

الحـرس الوطنـي وسيمفونيـة البعـث

تأثر السنباطي كما تأثر غيره على امتداد الوطن العربي، بثورة ٢٣ تموز /يوليو/ ١٩٥٢ وأول أعماله التي ظهرت في ظل هذا التأثير هو أغنية «صوت الوطن» التي نظمها رامي، وغنتها أم كلثوم في شهر تشرين الأول /أكتوبر/ عام ١٩٥٢، فحلق بها بعيداً، لتصبح على الرغم من طولها، أغنية جماهيرية عرفت باسم «مصر التي في خاطري» ولتطغى فيما بعد على لحنه الجميل جداً الذي كتبه رامي وغنته أم كلثوم «جددت حبك ليه» خاتمة ألحانه لعام ١٩٥٢.

الثورة التي هزت أعماق السنباطي، وجعلته يتفاعل معها قولاً وفعلاً، دفعته لأن ينخرط في صفوف المتطوعين الذين أقبلوا على معسكرات الحرس الوطني التي أنشئت في أوج المفاوضات بين حكومة الثورة والمفاوض البريطاني، استعداداً لكل حدث قد ينجم عن هذه المفاوضات. وكان السنباطي هو الموسيقي الوحيد من المشاهير، الذي أقدم على التطوع في الحرس الوطني، وتدرب على مختلف أنواع الأسلحة اليدوية القتالية. وعندما اكتشفت مجلة أهل الفن ذلك، أجرت معه حواراً تطرق فيه الحديث إلى فن السيمفونية الغربي. وقد سأله المحرر لماذا لا يؤلف سيمفونية أسوة بالمؤلفين العالميين فأجاب[٣]:



السنباطي في ملابس الحرس الوطني يتدرب على ضرب النار

(٣) مجلة أهل الفن ــ العدد الخامس، أيار / مايو / ١٩٥٤ــ (السنباطي يضع سيمفونية البعث).

إن السمفونية بمعناها المفهوم والمعروف، لا توجد في عالم الموسيقا الشرقية، وقد كان حلمي منذ سنين أن أولف لحناً ضخماً تعزفه فرقة كبيرة، ولكني تركت الفكرة دون تنفيذ. لعدم ملاءمة الظروف. وعندما تطوعت للتدريب في معسكر الحرس الوطني وعشت مع شباب مصر الناهض الثائر.. راعني أن أحس روح الكفاح الأصيل في الشعب المصري تبعث من جديد وتثبت للملأ أمجاد هذا الوطن. وآمنت بوجوب تنفيذ فكرتي القديمة.. وعندما عدت للمنزل فيما بعد، بدأت أسجل اللحن الضخم الذي كنت أحلم بكتابته منذ عهد بعيد.. إنه سيمفونية ستعزفها فرقة من مئة وعشرين عازفاً، وكورس من الرجال والفتيات، عدده خمسة وأربعون منشداً... واللحن يحكي قصة الآلام والأحزان والأنات التي انبعثت من مأساة استعمار مئات السنين.. ثم يقص قصة كفاح الكادحين، والأمل الذي ظهر ثم تبلور.. ثم التجمعات.. تجمعات الملايين، وهي تشق الطريق المؤدي إلى الغد... إلى الحرية والاستقرار.. وأرجو أن أقدم هذه السيمفونية على أحد مسارح القاهرة الكبرى قريباً. تحت عنوان سيمفونية البعث.

□ □ □

ذلك هو حديث السنباطي لمجلة أهل الفن عن «سيمفونية البعث» التي لم تشاهد النور حتى الآن، واعتقد أن هذه السيمفونية ما تزال موجودة بين أوراق السنباطي، لأن حديثه المسهب عن «اللحن الضخم.. الذي سجله، والذي يروي حكاية الشعب المصري، والذي حلله لمحدثه بجزئياته، هو برهان على وجوده، والسنباطي في كل حياته، لم يعتد أن يلقي الكلام على عواهنه، فإذا كانت دوامة العمل قد طحنته بأعبائها، وجعلته يهمل وضع اللمسات الأخيرة، أو تقديمه، أو أنه وقف عاجزاً عن تمويله، فإن عل ورثته، أن يعملوا على إخراج هذا العمل إلى حيز التنفيذ.

يتضح من كل الذي ذكرناه، أن السنباطي قد التحق بدافع شعوره الوطني والقومي بصفوف كتائب الحرس الوطني التي أعدت إبان المفاوضات المصرية ــ البريطانية تحسباً من قيام أي عدوان من جانب انكلترا، فيما إذا تراجعت عن تنفيذ بنود الاتفاقية التي حددت جلاء الإنكليز عن مصر والسودان، ونصت على قيام دولتين في وادي النيل هما مصر والسودان. وتم الجلاء في حزيران /يونيو/ عام ١٩٥٤.

وابتهاجاً بالمناسبة غنت أم كلثوم أول لحن بعيداً عن «رياض السنباطي» هو «أنشودة الجلاء» التي كتبها «رامي» ولحنها «محمد الموجي». وقد لجأ الموجي إلى أسلوبية السنباطي في التلحين خوفاً من أن ترفض اللحن أم كلثوم. وبعد الجلاء تسارعت الأحداث لتبلغ قمتها عندما أعلن الرئيس جمال عبد الناصر تأميم قناة السويس، ليرد عليه مستثمرو القناة بالعدوان الثلاثي عام ١٩٥٦، فماذا أعطى السنباطي خلال الفترة التي سبقت العدوان.

يـا ظـالمنـي و ذكـريـات وتحليلـها

كانت الثورة عاملاً من عوامل ثراء ألحان السنباطي، ففي العام ١٩٥٣ اكتسح الحياة الفنية بلحنه الخلاق «يا ظالمني» الذي تضاءلت أمامه كل أعمال الملحنين الآخرين، ليغدو أغنية كل موسم، وكانت الجماهير تهتف في حفلات أم كلثوم قبل أن تصعد إلى خشبة المسرح مطالبة بمونولوج «يا ظالمني». ولا يوجد مشابه لهذا المونولوج في أعمال السنباطي السابقة، وإن حاول فيما بعد أن ينسج على غراره في مونولوج «دليلي احتار» الذي غنته أيضاً أم كلثوم في العام ١٩٥٥. ويبدو أن السنباطي قد حن إلى القصيدة منذ أعطى فريدته «مصر تتحدث عن نفسها»، فعكف على قصيدة من شعر أحمد رامي «أغار من نسمة الجنوب» التي نلمس فيها ملامح مونولوج «أذكريني كلما الفجر بدا» وكأن القصيدتين. تمتحان من نبع واحد، وفيهما أكد السنباطي شخصيته التلحينية في الشعر الغنائي. القصيدة ظهرت في العام ١٩٥٤، وفي هذا العام نفسه أنهى قصيدة أخرى من شعر رامي، هي قصيدة «ذكريات». ويؤكد هذا ما ذهب إليه الأستاذ «يوسف شهدي» في الحوار الذي أجراه معه ونشر في مجلة «أهل الفن»[٤] وفيه يجيب على أحد الأسئلة قائلاً:

أنا الآن أقوم بتلحين أغنية جديدة لأم كلثوم.

ويقول «يوسف شهدي» ولكنه ــ أي السنباطي ــ لا يتكلم بعد ذلك ولا يفصح بأكثر من ذلك، فاضطر لسؤاله بلهفة:

وما هي ؟!

---

(٤) المصدر السابق.

لازم تعرف يعني.. بكره تسمعها....

ويتدخل رئيس التحرير الأستاذ «حسن إمام عمر» فيوجه حديثه للموسيقار الكبير متسائلاً.

أهي قصيدة، أم مونولوج، أم طقطوقة؟!

ويضحك السنباطي ثم يقول:

هي قصيدة جديدة لأحمد رامي.

ويتابع «يوسف شهدي» فيقول:

وبعد قليل عرفنا، أنها قصة حب شعرية مطلعها «ذكريات عبرت أفق حياتي» وأن أم كلثوم ستغنيها في الشهر القادم /يونيو/ حزيران.

غير أن أم كلثوم لم تشدو بها إلا في موسم عام ١٩٥٤ــ١٩٥٥.

طغت هذه القصيدة عند ظهورها برومانسيتها وبألحانها المبتكرة على كل شيء، حتى لم يبق في شارع الطرب الأنيق سوى «ذكريات».

رسخ السنباطي في هذه القصيدة أسلوبه في تلحين القصيدة الغنائية، فهي تختلف عن رومانسياته السابقة عدا «همسات» و«غاب بدري» بمقدمتها الطويلة وبلوازمها الغنائية، وهذا الأسلوب لم يلجأ إليه في القصائد والمونولوجات الرومانسية التي لحن قبلاً، والتي لجأ فيها إلى مقدمات قصيرة يستهل بها الغناء، كما في «النوم يداعب» و«أغار من نسمة الجنوب» و«اذكريني كلما الفجر بدا» و«كيف مرت على هواك القلوب»، وإن استخدم هذا الأسلوب في قصيدة كلاسيكية النظم رومانسية المضمون، هي قصيدة «الصفصافة» التي غنتها «فتحية أحمد» وسبق الحديث عنها.

في قصيدة ذكريات، يبدأ بمقدمة هادئة من آلات «التشيللو والكونترباص» كاستهلال ينبي عما يخبئه من مفاجآت، ثم يدخل الإيقاع الثنائي بمصاحبة العود والقانون لتصدح الفرقة كلها بلحن مرح خلاب، يربطه مباشرة بالمقدمة الهادئة، مع تلوين جديد يتضمن تساؤلاً عاطفياً، ولا يكاد المستمع يستريح إلى كل هذا، حتى يفاجئه بتعميق اللحن، وبتوليد لحن

جديد من « جوابات » المقام ، ثم يعود ليستقر على درجة المقام في جملة موسيقية هادئة نوعاً ما ، يمهد بها للغناء.

هذه المقدمة ، أصبحت دليل السنباطي الدائم في تلحين القصيدة الرومانسية المنظومة بهدف الغناء ، على نحو ما فعل في المستقبل بقصائد : « أنا لن أعود إليك » و« أشواق » و« أين حبي » و« من أجل عينيك » وغيرها.

أما الغناء فقد تحول عن طريق القفلات المثيرة التي ابتكرها من تحقيق هدف الأغنية التي يلقيها المطرب أو المطربة في المسارح المختصة بهذا النوع من الفن الغنائي ، ليخلق من وراء اللحن انسجاماً وترابطاً قوياً بين الملقي والمتلقي ، وليزيد من التفاعل بينهما في ازدواجية خلاقة ، تولد انفعالاً معمقاً يؤدي إلى مزيد من الإبداع فيما يعرف بالتفريد ــ العرض الصوتي ــ.

السنباطي في هذه القصيدة انتزع الإعجاب والتصفيق من الجمهور الذي أصيب بما يشبه المس عندما استمع إليها لأول مرة ، وخاصة في « المذهب » الذي يتألف من ثلاث كلمات « إنها قصة حبي » ، وفق اللحن الموضوع بدقة ، وبتلوين مدهش ثر أربع مرات ، وجعله يصبح منتشياً وكأنه فقد الصواب طالباً من أم كلثوم الإعادة مرة ومرتين وثلاث مرات ، دون أن يعرف ماهية المفاجآت التي أعدها لهم العملاق الكامن وراء ذلك اللحن المذهل.

القصيدة بالغة الجزالة والقوة ، وهي نقطة انعطاف في تاريخ السنباطي التلحينية ، وفي مجال القصيدة الغنائية الرومانسية.

الملحنــون الشبّــان

يبدو أن السنباطي الذي غدا ملحن أم كلثوم الوحيد ، بعد أن توقف القصبجي عن العطاء واستشرى الخلاف بين أم كلثوم وزكريا ، مال إلى إشباع رغبات المطربين والمطربات الذين يلاحقونه ويطالبونه بالتلحين لهم ، كما أنه شعر بضرورة أن تستعين أم كلثوم بالملحنين الشبان الذين برزوا فجأة وأثبتوا جدارتهم عن طريق الألحان التي أعطوها « لفايزة أحمد وصباح ونجاة الصغيرة والمطرب الناشيء آنذاك عبد الحليم حافظ » وكان في مقدمة هؤلاء الملحنين الشباب ، « كمال الطويل ، محمد الموجي ، وبليغ حمدي » . وفي الحديث التلفزيوني الذي أذيع



محمد الموجي

من تلفزيون الكويت قال السنباطي صراحة: إنه نصح أم كلثوم بالاستعانة بهؤلاء، من أجل التلوين، وأنه يجب ألاّ تظل وقفاً لألحانه، وأن هؤلاء سيتعاملون معها بخلاف تعاملهم مع غيرها، لأنهم يدركون من هي أم كلثوم، وما هي مكانتها في عالم الطرب والموسيقا.

ويتابع السنباطي حديثه فيقول، إنه شجعها كثيراً، وألحّ بنوع خاص على الموجي، لأنه ينتمي في أصالته إلى التلحين الشرقي، ولم تغره موجة الحديث الذي لا لون له.

غير أن أم كلثوم لم تأخذ حديث السنباطي مأخذ الجد، واعتبرته نوعاً من الرفض في التعامل معها، لأنها عرضت عليه قصيدة «الجلاء» فنصحها بالموجي...

أحـوال الملحنيـن وأعمـالهـم

زكريا أحمد الذي شغل الحياة الفنية طوال الأربعينيات بألحانه التطريبية المتزلفة، التي لم يجاره فيها أحد، انصرف بعد خلافه مع أم كلثوم إلى مطربين ومطربات يقلون مرتبة عن أم كلثوم ليلبي حاجاتهم بالألحان التي يطمحون عن طريقها إلى الوصول إلى ما وصلت إليه أم

كلثوم على يديه، فلحن عشرات الألحان ولجميع المطربين والمطربات بما فيهم «محمود شكوكو» أشهر مونولجست عرفه القطر العربي المصري.

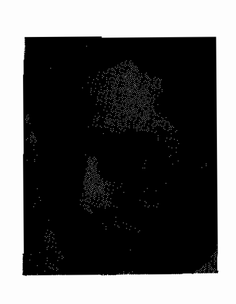
أما محمد عبد الوهاب، فقد سار في طريق غير الطريق التي سار فيها زملاؤه، واهتم بالتجديد حتى ولو كان على حساب الاقتباس، وخلال الأربعينيات أعطى فيضاً من الألحان الجميلة والأخاذة التي رفعت من شأنه، ورسخته عن جدارة على عرش الطرب الأنيق.

أبرز الألحان التي ظهرت له في الأربعينيات، والتي لم تكن لتزاحم القصبجي والسنباطي وزكريا، هي: «ما اقدرش أنساك» التي سبقها بمقطوعة موسيقية بعنوان «إليها»، غدت علامة بارزة في التأليف الموسيقي خارج القوالب التراثية، ثم «حياتي إنت» التي استهلها هي الأخرى بمقطوعة موسيقية بعنوان «من الشرق» استقى بعض ألحانها من أوبرا «شمشون ودليلة» لما سنّه الفرنسي Massenet، وكانت هذه المقطوعة دليلاً جديداً على إصراره على اجتياز شوط آخر في سبيل التجديد في التأليف الموسيقي. وعلى الرغم من هذا التجديد، وعن استخداماته للآلات الموسيقية الغربية في أغاني أفلامه التي ظهرت في الأربعينيات «ممنوع الحب، رصاصة في القلب، لست ملاكاً» فقد عاد إلى التخت الشرقي ليقدم رائعته كيلوباترا، التي سار بها على غرار ما سار فيه، في «الجندول» و«الكرنك» وأرسى بها أسلوبه الخاص في إخضاع التخت الشرقي لكلاسيكياته المتجددة في الشعر الرومانسي. وكانت هذه القصيدة آخر ألحانه في هذا المجال، إذ لن يعود إلى هذا الأسلوب إلا بعد عشر سنوات في قصيدة «النهر الخالد» لمحمود حسن إسماعيل، والتي ظهرت في العام ١٩٥٤، لأن أعماله بعد «كليوباترا» اتخذت طابع التجديد الحديث، وكذلك الاقتباس من غيره، وذلك منذ غنى «أنشودة الفن» التي سبق الحديث عنها، والتي أخذ ألحان مقدمتها من أغنية ظهرت في أحد الأفلام الأميركية بعنوان «قبلني ثانية»، ومن ألحان فولكلورية روسية...

محمد عبد الوهاب والاقتباس وهاجس فريد الأطرش

إن إقبال «محمد عبد الوهاب» على الاقتباس بغزارة في أكثر أعماله الغنائية التي ظهرت في سني الأربعينيات، كما في عمله الهام «الحبيب المجهول» هو رغبته في تحقيق السبق على فريد الأطرش، الذي كان ينهل بدوره من الموسيقا الراقصة والعالمية، خوفاً على زعامته الموسيقية، فقد كان فريد الأطرش هاجس محمد عبد الوهاب لفترة طويلة من الزمن، ولعله

الهاجس الوحيد، لأن صراعه المكشوف مع أم كلثوم على كرسي نقابة الموسيقيين، وعلى الزعامة الموسيقية، لم يمنعه من أن يتوجس خطراً من فريد الأطرش، لذا نجده شجع المطرب الشاب «محمد أمين» ولحن له ليزاحم به فريد الأطرش، كذلك فعل عندما بزغ نجم «جلال حرب»، ومن بعده «سعد عبد الوهاب»، ولحن لهما، أملاً في استقطاب المعجبين بفن فريد الأطرش الذي كانت قدمه قد ترسخت وأصبح هو الآخر ملكاً للأغنية التي يجيد عطاءها...


فريد الأطرش

كانت الشقة تتباعد يوماً بعد آخر وباستمرار بين اتجاهي محمد عبد الوهاب والسنباطي، فالأول أخذ بالتجديد مستعيناً بما يجده من أعمال جاهزة، فيقتطف منها ما يلائمه ويصوغه بذوقه الذي لا حدود له، ليقدم للمستمع التجديد المقبول لديه حتى ولو كان على حساب الفن نفسه، وذلك على نحو ما فعل بالفرقة الموسيقية التي جردها شيئاً فشيئاً من خصائصها بما أدخله عليها من آلات هجينة لا تستقيم والتخت الشرقي، أما الثاني «السنباطي» فنجده يغوص وراء الأصالة الشرقية ليغرف منها ويقدم لمستمعه ما يرفعه إلى مستوى هذه الأصالة، ومن هنا تباين الأسلوبان والاتجاهان، وإن حمل كلاهما منابع العصر الذي يعيشانه، والتجديد الذي يريانه، على بعد الشقة فيما بينهما.

شخصيــة فــريــد الأطــرش

فريد الأطرش الذي لم يفكر منذ لحّن له «مدحت عاصم» أغنيتي «كرهت حبك» و«ميمي أنا السعيد في غرامي» بمزاحمة محمد عبد الوهاب، كان يدرك الفرق بينه وبين محمد عبد الوهاب، وقمة محمد عبد الوهاب، ومذ صافح صوته أسماع الجمهور وأحبه، وأعطى له ما يحب «احلفيلي» «بحب من غير أمل» «أنساك»، واكتشف أنه يعطي بعفويته جديداً تحبه الجماهير. ويبدو أن سبب هذا الحب يرجع إلى أن فريد الأطرش قد اعتمد كاتب أغانيه المفضل والذي لم يكن معروفاً من قبل الأستاذ «يوسف بدروس» في كتابة أغانية الرومانسية الحادة والحارة التي لقيت هوى في نفوس جيل فريد الأطرش، نتيجة للثقافتين العربية والفرنسية اللتين يحملهما يوسف بدروس ونقل عن طريقهما الأغنية الرومانسية نقلة **جديدة ومتطورة. ومن هذه الأغنية الجديدة، انطلق فريد الأطرش وصار يحلم بمكانة محمد**

عبد الوهاب . والتجديد عند فريد الأطرش كان عفوياً وطبيعياً وصادقاً ، فقد حمل ما وصل إليه الفن الغنائي حتى أواخر الثلاثينيات ، وانطلق منه ، واعتمد على عفويته ، وعلى ما كان يزجيه إليه أستاذه وصديق العائلة ، محمد القصبجي ، وعلى نصائح أستاذه في المعهد الذي علمه إتقان العزف على العود ، والإخلاص لفنه « رياض السنباطي » ، فتكون لديه من كل هذا ، ملامح الشخصية الفنية التي عُرف بها ، والتي أغناها بما يلائم صوته المليء بالعيوب ، والذي اقبلت عليه الجماهير في كل الوطن العربي لغرابته ، ولتميزه بتلك البحّة الخاصة التي أطلق عليها النقاد اسم « الصوت المخنوق » ، أو كما وصفه « كمال النجمي » « عنق الزجاجة » . ومهما قيل في فريد الأطرش وفنه ، فإنه سيظل علامة قوية في تاريخ الغناء العربي ، وهو بعد ألحانه في فيلم انتصار الشباب ، أعطى العديد من الألحان التي أقلقت محمد عبد الوهاب ، وجعلته يعيد النظر في أوراقه الفنية ، وخاصة بعد فيلمي « حبيب العمر » و« بنادي عليك » وما قدمه من تجديد فيهما ، سواء في الفرقة الموسيقية الكبيرة التي ساهم في « تهجينها » ، أو في الاقتباس ، بالإضافة إلى الألحان التي شارك فيها في فيلم « غرام وانتقام » وفي الأغاني الخالدة الإفرادية التي أعطاها لشقيقته « أسمهان » كما في « نويت أداري آلامي » و« رجعت لك » و« عليك صلاة الله » .

قمة محمد عبد الوهاب

فريد الأطرش لم يلتفت لفن العمالقة « القصبجي ، زكريا ، السنباطي » ، واهتم بفن محمد عبد الوهاب . كان يجد نفسه بعيداً عن هؤلاء ، فالأول متفوق في كل شيء بما فيه التجديد الذي لم يسبق إليه في الإلقاء الغنائي ، والثاني خنق نفسه في التطريب ، وحافظ على ما قدمه الأسلاف ، ولم يتقدم خطوة واحدة إلى الأمام برغم عراقته في كل شيء ، والثالث لا قبل له بمقارعته ، وهو أصلاً ليس هدفاً من أهدافه ، لأن الغناء يأتي عنده في المرتبة الثانية بعد التلحين . ومن هنا فإن توجهه كان بالدرجة الأولى نحو محمد عبد الوهاب المتربع على عرش الغناء ، أو بالأحرى نحو القمة التي أراد أن يزاحمه عليها . وبرغم أنه أقضّ مضجعه ، فإنه ظل بعيداً عن تلك القمة . ولعل رأي بيرم التونسي الذي أدلى به إلى مجلة « آخر ساعة » يظل رأياً مسموعاً على الرغم من المغالاة التي ذهب إليها فهو يقول[٥] :

---

(٥) راجع مجلة « آخر ساعة » العدد ٤٥٤ ، عام ١٩٤٣ .



بيرم التونسي

يعجبني محمد عبد الوهاب إذا غنى ولم يلحن، وفريد الأطرش إذا غنى الأغاني السورية .

وطبعاً فإن في هذا الرأي كثيراً من الإجحاف بحق الرجلين ، فكلاهما ملحن قدير ، وكلاهما تفوقا فيما أعطيا ، ولكنهما قصّرا في الوصول إلى ما وصل إليه السنباطي ، والقصبجي حتى تاريخ توقفه عن التلحين .

نصل من وراء هذا كله ، إلى أن محمد عبد الوهاب ، سار في نهج يختلف عن نهج السنباطي في التلحين ، وأن فريد الأطرش أنهى المعركة الصامتة بينه وبين محمد عبد الوهاب إلى صالحه ، عندما انصرف تماماً إلى إنتاج وتمثيل وتلحين وغناء الأفلام السينمائية ، والتخصص في الأوبريت السينمائية التي تفوق فيها على الجميع دون استثناء ، ليتربع بدوره على عرش الأغنية

السينمائية، على الرغم من عطائه الطيب في العديد من الأغاني الإفرادية الطويلة، التي نلمح فيها إصراره على مجاراة محمد عبد الوهاب. وعلى التوجه الرومانسي العاطفي كما في أغاني: «الربيع، أول همسة، نجوم الليل، يا الله سوا»، وإن محمد عبد الوهاب ارتاح إلى ذلك، ولكنه ظل يحرك النفوس ضد فريد الأطرش، ويوغرها، بسبب انتمائه العربي السوري، حتى إنه تمكن في أواخر الستينيات من إقناع أم كلثوم وسائر الملحنين بعدم التعامل معه على الرغم من الاحترام المتبادل بينه، وبين أم كلثوم.

محمد فوزي وأحمد صدقي ومحمود الشريف

تلك كانت أحوال المتسابقين إلى القمة والمجد في الأربعينيات، حتى إذا هلّت الخمسينيات زاد عدد المتسابقين، فبرز محمد فوزي بألحانه الجميلة السهلة الممتنعة، وأحمد صدقي الذي كان منصرفاً إلى الأوبريت الإذاعية، والأوبريت المسرحية، بروائعه السينمائية لليلى مراد، ومحمود الشريف الذي رفع بألحانه محمد عبد المطلب وعبد الغني السيد وشهرزاد وأحلام، وأخذ يطير محلقاً فوق رؤوس الكبار، وبخاصة عندما وقفت الجماهير حائلاً بينه وبين الزواج من أم كلثوم، التي لم تغن له لحناً واحداً على الرغم من الغرام الذي استعر بينهما بعض



محمد فوزي في فترة راحة ... وبجانبه زوجته مديحة يسري

الوقت. وسيد مكاوي الذي أخذت ألحانه تثبت وجودها، وكارم محمود الذي ملأ الدنيا وشغل الناس بصوته وألحانه وأفلامه، ومنير مراد شقيق ليلى مراد، ومحمد الموجي وكمال الطويل اللذان بدآ مشوارهما الجميل والعذب مع عبد الحليم حافظ، قبل أن ينضم إليهما بليغ حمدي، والقائمة تكاد لا تنتهي، ولن يستقيم عدد هؤلاء جميعاً وعطاؤهم إلا بعد الثورة التي أخذت بأيديهم ليغنوا الحياة الفنية الهادفة.


محمود الشريف

السنباطي وقمة محمد عبد الوهاب

وبعيداً عن أحلام فريد الأطرش، وقمة محمد عبد الوهاب، كان السنباطي يطارد بدوره هذه القمة عن طريق أم كلثوم، والمطربات والمطربين الذين كان يلحن لهم. فكلما لحن محمد عبد الوهاب أغنية لمطربة ما، سارع السنباطي وأعطاها لحناً آخر... كان هو الآخر في صراع مع محمد عبد الوهاب. ولم يكن يخشى السنباطي قدر خشيته فريد الأطرش لأن لعبة السنباطي هي التلحين وليس الغناء.. كان صراعهما من نوع مختلف. صراع يلعب فيه الفن الموسيقى الدور الأول، ونتيجة لهذا الصراع، ربحت الحياة الموسيقية من وراء قطبي الغناء والتلحين، أعمالاً فنية لا تقدر بثمن، كان السنباطي يغني ألحانه بصوت أم كلثوم، وكان

محمد عبد الوهاب هو مردد ألحانه. وقد أذكت ثورة ٢٣ تموز /يوليو/ ١٩٥٢ إنتاج العبقريتين وأغنته وباركته، وبخاصة عندما غزا الحياة الموسيقية الملحنون الشبان، فزاحموا السنباطي على صوت أم كلثوم، وبقي هو في برجه العاجي كمحمد عبد الوهاب، يعطي متى شاء الأعمال التي كتب لها الخلود.

كان محمد عبد الوهاب متفوقاً على السنباطي في الناحية الإعلامية، كان «وزيراً» للإعلام العربي، يجيد تكريس كل شيء لشخصه بذكائه المعهود، وكان السنباطي مقصراً في هذا المجال ولا يعرف كيف يستميل صاحبة الجلالة «الصحافة» إليه. وكان كل ما يفعله في المجالات الأخرى أن يحصل على ما يحصل عليه محمد عبد الوهاب، فإذا ما رفع هذا الأخير أجوره مثلاً، بادر السنباطي إلى مثل ذلك، وفيما عدا ذلك، كان السنباطي أثير عزلته التي فرضها على نفسه، وكان إذا سئل في ذلك أجاب:



السنباطي في «الصومعة»

إنني أجد في العزلة نوعاً من العبادة التي تمكنني من الاستغراق في عملي الفني...

تلك هي الأوضاع التي كانت عليها الموسيقا، وكان عليها الغناء، قبيل ثورة ٢٣ تموز /يوليو/ ١٩٥٢: تملق للملكية والرجعية، وصراع بين الفنانين على القمة، وألحان خارقة هدفها الفن للفن إلا فيما ندر، دفعت بمسيرة الغناء قدماً إلى الأمام. وأخرى للمشاهير أيضاً كعبد الوهاب والسنباطي والأطرش عادية، ماتت في أعقاب ولادتها. إلى أن جاءت الثورة، لتغير المعالم القديمة ولتدفع بما أعطت من حياة نابضة وشابة، مسيرة الفن الغنائي خطوات ما كانت تحلم بها لو ظلت الأوضاع على ما كانت عليه في عهد الملكية والرجعية.

أصـوات وألحـان

نجـاة الصغيـرة وفـايـزة أحمـد

في العام ١٩٤٩، وإبان مرض أم كلثوم بالغدة الدرقية، وسفرها لأمريكا للمعالجة، سمع السنباطي من الإذاعة المصرية مصادفة، صوتاً لطيفاً، يغني قصيدته الشهيرة «نهج البردة» بإتقان. هذه المطربة هي نجاة الصغيرة. ونجاة الصغيرة بدأت حياتها الفنية مذ كانت في الرابعة عشرة بغناء أغاني أم كلثوم في ملاهي دمشق قبل أن ترحل نهائياً إلى القاهرة. وهي من أسرة «البابا» الدمشقية، التي كانت تقطن في «سوق ساروجة» من أحياء دمشق المعروفة. وهي عندما رحلت إلى مصر أملت كالمطربات اللائي سبقنها «نور الهدى» «صباح» «سعاد محمد» بالنجاح، وطمحت لأن يلحن لها كبار الملحنين أسوة بهن، وكان حظها طيباً منذ البدايات، إذ أخذت تغني في ملاهي القاهرة، أغاني أم كلثوم، وأغاني أخرى من تلحين «أحمد صدقي» و«محمود الشريف»، إلى أن استمع إليها السنباطي مصادفة فأعجبه صوتها، وعزم على التلحين لها. وكان أول عمل تغنيه من ألحانه هو «يا سلام عليك»، ثم أعطاها لحنه الثاني، الجميل جداً «أنا أملك». وبذلك تمكنت من الصعود إلى مرتبة المطربات الأوائل، وقد ساعدها النجاح الذي حققته بلحني السنباطي من طرق باب محمد عبد الوهاب، الذي لم يبخل عليها بدوره فأعطاها منذ العام ١٩٥٤ فيضاً من ألحانه التي ساعدت على تبوئها الشهرة التي تحلم بها، وكانت أولى ألحانه لها «دلوقت أو بعدين»، ويقول السنباطي عن صوت نجاة الصغيرة ما يلي:

مطربة حساسة وذواقة، وأميل للاستماع إليها في القصائد.. وهي من المطربات الدؤوبات وتحترم فنها..

جذب صوت نجاة بعد أغاني السنباطي ومحمد عبد الوهاب، إعجاب الناس بها، فتهافت عليها الملحنون الشبان الذين يبحثون بدورهم عن الشهرة «الموجي وبليغ حمدي» وأخذت تزداد إشراقاً من وراء ألحانهم، غير أن السنباطي ومحمد عبد الوهاب، عادا فتلقفاها من جديد بألحان جعلت الشهرة تدين لها منذ سني الستينيات، لتغدو على الرغم من صوتها المحدود في مساحته، المطربة الأكثر شعبية بعد أم كلثوم، ويعود سبب هذا إلى تمرسها مذ **كانت صغيرة بأداء أعمال السنباطي الشاقة في الكلثوميات. وقد لحن لها في أواخر** الخمسينيات وأوائل الستينيات قصيدتين الأولى مختارات من «رباعيات الخيام» وهي غير **الرباعيات التي غنتها أم كلثوم. وقصيدة «يا حبيب الله» الدينية ومونولوج «سامحني» وأغنيتين دينيتين هما: «إلهي ما أعظمك» و«يا رب».**



نجاة الصغيرة

فايزة أحمد

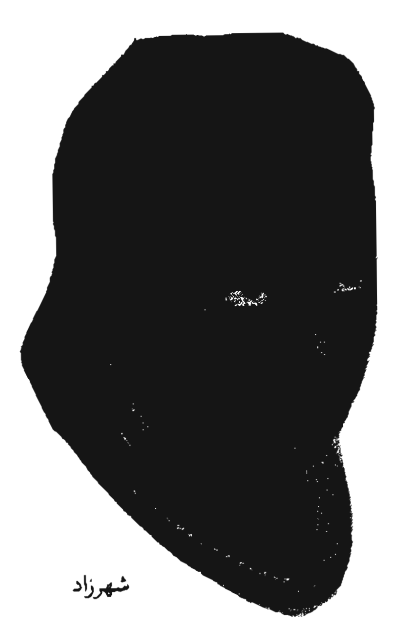
والمطربة السورية «فايزة أحمد» التي نزحت بدورها إلى القاهرة، تحمل معها صوتها الدافىء الحار، وشهرتها في القطر العربي السوري، حاولت أن تلجأ إلى الملحنين الكبار، وأن تقتحم صومعاتهم الموصدة فلم تستطع، ولكنها مذ غنت لحن «الموجي» «يمه القمر عالباب» الذي ذهب بعيداً في الأوساط الشعبية العربية، واتبعته بألحان أخرى «للموجي والطويل وبليغ حمدي» انفتحت أبواب الكبار على مصاريعها بعد اكتشافهم لصوتها الذي يمتاز بالرقة والدفء والجزالة، لتغدو برغم ما عرف عنها من شراسة، وردود فعل آنية ضيفة السنباطي ومحمد عبد الوهاب إلى حين. فلحنا لها عدداً من الألحان السائرة كان من أبرزها أغنيات محمد عبد الوهاب «بريئة» و«حمال الأسية» وعن الأم «ست الحبايب» ولحن السنباطي الرائع الذي كتبه عبد الوهاب محمد «بعيوني ح راعيه».

ويقول السنباطي عن صوتها من خلال تعامله الفني معها الذي انحصر في عدد محدود من الأغنيات ما يلي: صوت مهذب رقيق، وصارخ الأنوثة...

وفي الواقع فإن فايزة أحمد تملك صوتاً عذباً وجريئاً، وهي على الرغم من ثقافتها المحدودة استطاعت طوال حياتها الفنية أن تؤدي المطلوب منها بدقة متناهية، وبخاصة وهي على فراش المرض، عندما أصرت وهي تدرك بأنها ميتة لا محالة أن تؤدي لحن السنباطي الأخير، «لا يا روح قلبي» الذي كتب كلماته «حسين السيد»، وكان السنباطي يتحدى في هذا اللحن كل الذين لحنوا لها، ليعطي لهذا الصوت ما خفي عليهم من أسرار، وعلى الرغم من أن فايزة أحمد سجّلت هذا اللحن بإشراف ابن السنباطي «أحمد السنباطي»، فقد كان السنباطي يود الإشراف بنفسه على التسجيل، ولكن الموت كان أسبق منه إلى ذلك، لذا نرى فايزة أحمد تكريماً لتلك العبقرية، تقوم بتسجيل هذه الأغنية الرائعة وهي تعاني ما تعاني من المرض العضال الذي استشرى في جسدها، وتبذل كل طاقتها ليأتي على الصورة التي يريدها ملحنها، لتقضي نحبها بعد ذلك بثلاثة أيام.

وصوت فايزة أحمد بعد هذا من أصوات القمة، وتعبت في حياتها وعانت الشيء الكثير، حتى وصلت إلى ما وصلت إليه، ولم تكن سعيدة قط، إلا عندما تجتمع بأولادها الذين انجبتهم من أزواجها العديدين.

شهرزاد


شهرزاد

في العام ١٩٥٠، وبينما كان السنباطي يبغي الخروج من معهد الموسيقا العربية الذي يدرس فيه، اعترضته طالبة شابة سمراء، فطلبت منه على استحياء أن يسمعها، لتقرر فيما إذا ستحترف الغناء أو تقلع عنه.

هذه الطالبة السمراء، عرفت فيما بعد باسم «شهرزاد» مطربة النيل، واسمها الحقيقي، «شهرزاد محمد السيد» وكان الممثل والفنان الكبير الراحل «زكي طليمات» قد استمع إليها في إحدى السهرات، وهي تغني أغنية لأم كلثوم، فأعجب بها، وسألها العمل معه في فرقته المسرحية، فوافقت واشتغلت في فرقته بعد أن خضعت للعديد من التجارب والتمارين المرهقة، ومن ثم إرتأت أن تدعم صوتها بالعلم الموسيقي، فانتسبت إلى معهد الموسيقا العربية الذي يدرّس فيه السنباطي.

وتتابع شهرزاد[٦] قصتها مع السنباطي فتقول: ولكن الدقائق العشر امتدت إلى أكثر من ساعة، وهو يستمع إلى كلثومياته بصوتها دون ملل، إلى أن نهض وقال:

شيء جميل حقاً، سألحن لك أغنية تلائم صوتك.

وهكذا أعطاها لحنه الأول «بعتلك جوابين» ثم أعقبه بلحنه الثاني لأغنية «أول ما جيت في الميعاد» التي نظمها حسين السيد، لتصبح من وراء هاتين الأغنيتين، المطربة الأكثر حظاً بين المطربات.

---

(٦) أدلت شهرزاد بهذا الحديث من إذاعة القاهرة في العام ١٩٨٦ ــ أي بعد وفاة السنباطي بخمس سنوات ــ.

يــا نــاسينــي و الصلــح الثالــث مــع أم كلثــوم

وعندما نشب الخلاف بين أم كلثوم والسنباطي في أعقاب غنائها للحنه المشهور « ذكريات » في العام ١٩٥٥، أعطى عامداً متعمداً لشهرزاد لحنه الرائع الكبير لأغنية « يا ناسيني » ـــ من مقام الكرد » التي نظمها مأمون الشناوي، وأشرف بنفسه على تدريب الفرقة وشارك عند تسجيلها في العزف على عوده.

وتشاء الصدف أن تلغي أم كلثوم حفلتها الشهرية المقررة بسبب مرضها، ليقبل جمهورها على حفلة شهرزاد وغيرها من المطربين والمطربات المشاركين معها في الحفل المذكور، والذي تصادف حدوثه مع عيد شم النسيم ـــ أي بعد أيام من موعد حفلة أم كلثوم الملغاة ـــ فكان غناؤها للحن السنباطي مثيراً، ومفاجأة كبيرة للجمهور، الذي استعاد مقاطع برمتها نشوة وطرباً، دفعت أم كلثوم التي كانت على خصام مع السنباطي للاتصال به هاتفياً سائلة دون مقدمات:

عملت الأغنية دي إيمتى ؟!

وأجابها السنباطي.

الشهر ده...

من إيمتى بتعزف عود في مقدمة أغانيك، وأنت عمرك ما عملتها معايا...

والله اللحن عاوز كده...

وغني عن القول أن هذا الهاتف كان بداية عودة المياه إلى مجاريها بين العملاقين الكبيرين.

تقول شهرزاد: الملحن الوحيد الذي كنت أرتاح إليه، هو رياض السنباطي.. كان يعرف إمكانات صوتي أكثر من غيره، ويفضلني على أية مطربة أخرى فيعطيني ألحانه المتميزة.

ويقول السنباطي عن صوتها ما يلي: شهرزاد لها طابع خاص في الأداء، وصوتها القوي يحمل نكهة خاصة، وهي تختلف تماماً عن مثيلاتها حضوراً وأداءً وفهماً للحن.

محمد عبد الوهاب لحن لشهرزاد أغنيتين هما: «في ظل الورد» و«في القلب هنا» ولكنه لم يتفوق على السنباطي في الألحان المشابهة في هذا الصنف من الأغاني، كما في «أفكر فيه وينساني» و«حكاية المنديل» و«مش بأيدي» و«ضي القمر» الجميلة جداً، والتي هي آخر ألحانه للمطربة المبدعة. وتبقى أغنية «يا ناسيني» من الأغاني المتميزة بمقدمتها الموسيقية وبلوازمها وجملها التي سكب فيها السنباطي أبدع ما أعطى في تلك المرحلة حتى ليظن المرء أن كلمات الأغنية لم تخلق إلا لهذا اللحن، وقد حاول محمد عبد الوهاب في «ظل الورد» أن يقدم عملاً يسمو على «يا ناسيني» ولكنه قصّر في ذلك.. أما السنباطي فقد أراد من وراء «يا ناسيني» أن يلقن أم كلثوم درساً، وأن يفهمها أنه يستطيع مع غيرها أن يصنع ما صنعه معها.

أم كلثوم التي اجتمعت مصادفة مع شهرزاد في عرس أحد أقرباء عازف «الكمان الجهير» في فرقتها «محمود رمزي» ـــ تزوج فيما بعد من شهرزاد ـــ طلبت منها أن تغني «يا ناسيني». وفي تلك الليلة غنت شهرزاد كما لم تغن من قبل، فاهتزت أم كلثوم طرباً، ونسيت نفسها، ونسيت حتى السنباطي والمياه التي عادت إلى مجاريها، منذ اقترح عليها أن تغني ألحان «الموجي» وغيره من الشبان، لأن السنباطي ـــ كما قال لها ـــ لن يدوم لها إلى الأبد.

عـودة لثورة ٢٣ تموز /يوليو/ ١٩٥٢ والأحـداث الكبرى

صـــوت الـوطـن

لم يقف السنباطي موقف المتفرج من ثورة ٢٣ تموز /يوليو/ ١٩٥٢ ، فقد انفعل بها . وآمن بمبادئها ، وبما حققته من إنجازات في أيامها الأولى ، فانخرط في صفوفها ـــ الحرس الوطني ـــ وأخذ يلحن من وحيها ، ومن وحي إنجازاتها الشيء الكثير ، فاتسم انتاجه بالغزارة ، وبثراء الألحان . وغدت ألحانه مع ألحان محمد عبد الوهاب والثلاثي الجديد « الموجي والطويل وحمدي » مساجلات موسيقية رفيعة المستوى ، وكان قد سبق الجميع في لحنه الرائع الشهير « صوت الوطن » الذي لم يستطع محمد عبد الوهاب تجاوزه في أغنيته « الحرية » ولا « الموجي » في أنشودة « الجلاء » التي نسج فيها على منوال السنباطي . كان يتدفق بالعطاء تدفقاً غريباً ، فالثورة ، والتخلص من الملكية والرجعية ، وتحرير الفلاحين والعمال من الإقطاع وأرباب العمل ، والإنجازات الأخرى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، كل هذا ، وأكثر من هذا ، كان يحتاج إلى تعبير أكثر من الطرب النفسي . ومن هنا لجأ في القصائد القومية والوطنية والأغاني الحماسية الهادفة إلى التطريب الشعبي الذي لم ينحدر إلى مستوى الاستجداء والتزلف ، فكانت أعياد الثورة والجلاء ، والأحداث الجسام التي تعرضت لها الأمة العربية بعد تأميم القناة ، ثم العدوان الثلاثي ، وثورة العراق عام ١٩٥٨ ، في أعقاب الوحدة بين مصر وسورية ، في شباط /فبراير/ ١٩٥٨ ، أعياداً موسيقية وغنائية تبارى فيها الملحنون والمطربون على حد سواء في تمجيد الوطن والقومية العربية والوحدة من المحيط إلى الخليج .

أول ألحان السنباطي بعد « صوت الوطن » والتي أعطاها بمناسبة أعياد الثورة ، وإعلان الدستور وانتخاب جمال عبد الناصر رئيساً للجمهورية ، هي : « منصورة يا ثورة أحرار » التي كتبها عبد الفتاح مصطفى وغنتها أم كلثوم ، ثم أغنية « يا جمال ، يا مثال الوطنية » التي نظمها أحمد رامي وشدت بها أم كلثوم بعد الجلاء وانتخاب « جمال عبد الناصر » رئيساً للجمهورية ، بينما أعطى محمد عبد الوهاب من كلمات « أحمد شفيق كامل » أغنيتيه « يا جمال النور والحرية » و « يا نسمة الحرية » ابتهاجاً بأعياد الثورة . اللتين لم تسجلا سبقاً على لحني السنباطي . غير أنه ما لبث في لحنه الجديد الذي غناه عن الجيش وضرورة دعمه بالغالي والنفيس وهو من نظم « مأمون الشناوي » « زود جيش أوطانك » ، أن أضاء على الحياة الموسيقية والحياة الوطنية والسياسية التي كانت في أوج غليانها ، ليتجاوزه فيما بعد ، الملحنون الشبان ، كما تجاوزوا السنباطي في الأغاني والأناشيد التي أعطوا بعد إعلان تأميم القناة ، والعدوان الثلاثي على مصر ، من وراء الأسلوب الجديد الذي ابتكروه في التلحين الذي أتسم بالبساطة والشعبية .



أم كلثوم

محمد عبد الوهاب

تأميـم القنـاة والعـدوان الثـلاثـي

فتح تأميم القناة والعدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ شهية الملحنين والمطربين، فلم يبق ملحن واحد لم يدل بدلوه، من خلال الحماسة الوطنية والقومية التي جرفت في طريقها كل شيء، وأججت نفوس الجماهير وزادت في أوار النضال ضد المعتدين. ولعب انفعال الملحنين والمطربين بالأحداث التي كانت تتعاقب سريعة على القطر العربي المصري، وعلى الأمة العربية دوره، ليلد في غمرة العدوان أروع وأعظم نشيد ظهر حتى اليوم، هو نشيد «الله أكبر» الذي لحنه للمجموعة الملحن الكبير «محمود الشريف»، فرفع به من معنويات الشعب، وأمدّ المقاتلين بالعزيمة والقوة والثبات في مقارعتهم للمعتدين، ثم برز نشيد آخر لا يقل قوة هو نشيد «والله زمان يا سلاحي» الذي نظمه «صلاح جاهين»، ولحنه «كمال الطويل»، وغنته أم كلثوم، والذي غدا فيما بعد النشيد الرسمي لجمهورية عبد الناصر العربية، ثم نشيد السنباطي «لنا النيل مقبرة للغزاة» الذي غنته المطربة اللبنانية «نجاح سلام» فأبدعت فيه حتى استحال النيل فعلاً مقبرة لكل من يفكر بغزو القطر العربي المصري. وغنى محمد عبد الوهاب من نظم «حسين السيد» أغنية «ساعة الجد» فلم يتطاول به إلى الأعمال السابقة. وغنت أم كلثوم من كلمات «صلاح جاهين» أيضاً، لحن «كمال



نجاح سلام

الطويل » الثاني لها « محلاك يا مصري » الرائع فهزت به وجدان كل عربي في مصر. وتتالت الأغاني الوطنية والأناشيد الحماسية، من الإذاعة المصرية ومن إذاعة صوت العرب من المطربين والملحنين كافة، والمعارك ما زالت في أوج احتدامها في قناة السويس، ليعود من خلالهما لحن السنباطي الحماسي الجميل « يا مجاهد في سبيل الله » متلألئاً، ليربط نضال الشعب العربي من أجل فلسطين بالنضال ضد العدوان الثلاثي من وراء صوت « سعاد محمد » ولحن « أمجاد يا عرب أمجاد » الذي وضعه الملحن العربي السوري « عبد الغني الشيخ » مزهواً، ليهيب بالعرب من خلال أمجادهم بتوحيد صفوفهم ومساندة مصر في محنتها، كذلك غنى: محمد قنديل، وكارم محمود، وأحمد عبد القادر، ومحمد فوزي، وعبد الغني السيد، وإبراهيم حمودة، ومحمد عبد المطلب، وفايدة كامل، ونجاة علي، وفتحية أحمد، وأحلام، ونازك، وعبد الحليم حافظ. ألحاناً لأحمد صدقي، ومحمد فوزي، وعزت الجاهلي، وفريد الأطرش، ومحمد الموجي، وبليغ حمدي، ومدحت عاصم، وعبد الحميد توفيق زكي، ساهمت كلها في إذكاء الروح النضالية للشعب العربي ضد دول العدوان والصهيونية.



محمد قنديل

محمد عبد المطلب

نجاة علي

كانت الأغنية عصب المعركة الحساس، وعماد ورشة الإعلام التي كانت تؤلب الشعب العربي من محيطه إلى خليجه ضد قوى العدوان، وكان أبرز نشيد في رأي النقاد هو نشيد «الله أكبر» الذي ملأ أسماع العرب في شتى أقطارهم وأمصارهم، يليه نشيد «يا ويل عدو الدار» الذي لحنه شيخ الملحنين زكريا أحمد للمجموعة والذي أضاء طويلاً في سماء المعركة، والمعارك القومية الأخرى.

وقد غدا النشيدان من الأناشيد التي تدرس لطلاب المدارس في كل الوطن العربي، إلى جانب الأناشيد القومية الأخرى.

كذلك أجمع النقاد على أن نشيدي «والله زمان يا سلاحي» للطويل، و«لنا النيل مقبرة للغزاة» للسنباطي، من الأناشيد المتميزة لحناً وأداءً وإثارة، لأنهما أعطيا بدورهما مردوداً جماهيرياً صارخاً وقوياً.

الوحدة والجمهورية العربية المتحدة

كانت سورية العربية التي وقفت إلى جانب مصر في محنتها منذ اللحظات الأولى، واستنفرت قواتها العسكرية، وقطعت أنابيب النفط التي تزود أوروبا وأمريكا بما تحتاجه من وقود، أول دولة عربية تتخذ هذا الموقف دون اللجوء إلى الجعجعة الإعلامية. وعندما كرست كل ما تملك لمساعدة مصر العربية، لاحت في الأفق من خلال التعاون الوثيق الذي تم بين الدولتين على مختلف الصعد، بوادر الوحدة فيما بينهما، والتي كان يشجعها الطرفان تحقيقاً لمبادىء ثورة ٢٣ تموز /يوليو/ ١٩٥٢، ومبادىء حزب البعث العربي الاشتراكي الذي كان مسيطراً آنذاك على الشارع، ويجمع في صفوفه أكثرية أعضاء المجلس النيابي العربي السوري.

وفي الثاني والعشرين من شباط /فبراير/ ١٩٥٨ أعلنت الوحدة بين مصر وسورية، وقامت الجمهورية العربية المتحدة، وانتخب جمال عبد الناصر في استفتاء شعبي كبير في الاقليمين رئيساً لهذه الجمهورية.

كانت الوحدة مطلباً جماهيرياً كبيراً، وتحقيقها أدى إلى اختلاف الموازين السياسية والعسكرية في المنطقة. وكان عبد الناصر من الشخصيات التي جمعت إلى جانب الزعامة العربية المطلقة، الحنكة السياسية، إذ قبل تحقيق الوحدة وتأميم القناة، عقد مع الاتحاد

السوفياتي أكبر صفقة لتسليح الجيش المصري، وقد أحدثت هذه الصفقة عند توقيعها من قبل الجانبين ضجة كبيرة في الأوساط العالمية، ثم عقد اتفاقاً ثانياً بعد تأميم القناة، والقضاء على العدوان الثلاثي. يقوم بموجبه الاتحاد السوفياتي ببناء «السد العالي» في أسوان، ثم جاءت الوحدة لتكلل تلك الانتصارات بأكبر حدث قومي في تاريخ الأمة العربية، ولتعطي درساً بليغاً لملوك الدول العربية ورؤسائها في الابتعاد عن الأنانية والمصلحة الذاتية كسورية التي ضحى رجالاتها من عسكريين وسياسيين بكل شيء، من أجل تحقيق آمال الشعب العربي وأمانيه في الوحدة والحرية والاشتراكية.

ثورة العراق والوحدة مع اليمن

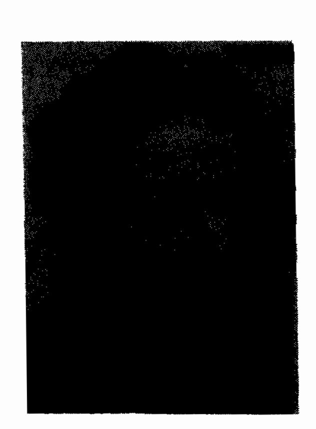
لقد غدا عبد الناصر بعد الوحدة الزعيم غير المتوج لكل العرب، والرمز القومي لكل عربي على وجه الأرض، وغدت الحياة العربية حياة جديدة نابضة بالتقدم والتطلع إلى المزيد من الانتصارات من خلال المبادىء الواحدة لثورة ٢٣ تموز /يوليو/ ١٩٥٢، ومبادىء حزب البعث العربي الاشتراكي. وغدا الوجه الثقافي والفني وجهاً آخر يحمل كل الشعارات التقدمية المطروحة وينادي العرب جميعاً بصراحة إلى أي شكل من أشكال الوحدة، فانضمت اليمن إلى الجمهورية العربية المتحدة بعد أن اختارت الاتحاد عوضاً عن الوحدة الاندماجية، وحافظت على نظامها الإمامي، وأعلن الجيش العراقي ثورته في الرابع عشر من تموز /يوليو/ ١٩٥٨ واتجهت أنظار بغداد إلى القاهرة ودمشق، وقد انبثق في نفوس العرب أمل كبير في ولادة الإقليم الشرقي للجمهورية العربية المتحدة.

الأغاني القومية والوطنية

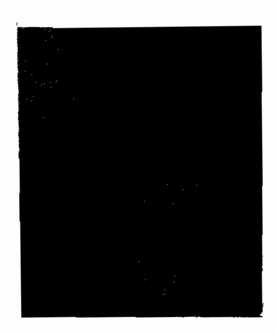
قصيدة بغداد

أثرت كل هذه الأحداث، العطاء الفني، أثراه، بناء السد العالي، والانتصارات على العدوان الثلاثي، وتأميم القناة، وقيام الوحدة، وثورة العراق، وثورة عدن في اليمن الجنوبي، فانصبت أعمال الشعراء وكتاب الأغاني والملحنين والمطربين على تمجيد الشخصية العربية، من خلال الرمز العربي للأمة العربية «جمال عبد الناصر» الذي كان يتكلم ويتحدث باسم العرب

جميعاً، برغم أنف الرجعية العربية المتآمرة على انتصارات الشعب العربي. فلحن السنباطي أغنية «صوت السلام» من نظم بيرم التونسي، وغناء أم كلثوم عن العدوان الثلاثي، فأثرت تأثيراً بعيداً، وأتبعها بقصيدة «قصة السد» من شعر «عزيز أباظه باشا» ولكنها لم تحدث أثراً، وطغت عليها أغنية «السد العالي» لصلاح جاهين و«محمد عبد الوهاب» وغناء عبد الحليم حافظ، لتصبح من الأغاني السائرة بأسلوبها الشعبي المتميز، وبساطة التلحين التي اتبعت فيها، والتي تمكن الجماهير من حفظها، وغنى محمد عبد الوهاب لحنه المعروف «قولوا لمصر تغني» لحسين السيد الذي تغنى فيه بعيد التحرير وبناء السد، وبحضور عبد الناصر لمؤتمر باندونغ ــ عدم الانحياز ــ. ومن ثم أعطى لحنه الشعبي الرائع الذي استقاه من اللحن الشعبي السوري «هز التوتة يا توات» «ناصر كلنا منحبك» الذي نظمه حسين السيد، وتفصح معاني هذه الأغنية عن شخصية الرمز العربي «عبد الناصر» التي هي وراء كل ثورة عربية تحررية في فلسطين والجزائر واليمن الجنوبي... كذلك أعطى عبد الوهاب لحنه الشهير «الصبر والإيمان» من شعر «محمود حسن إسماعيل» الذي يحض فيه على الصبر ضد الظلم والظالم بشكل أساسي فأبدع فيه وتفوق.



رياض السنباطي



عبد الحليم حافظ

ومع قيام الوحدة انثالت عبقريات المبدعين من الملحنين في الأغاني التي أعطوا والتي تنضح بالبهجة والفرح، وتمجد هذا الحدث العظيم. وكان أول هذه الألحان لمحمد عبد الوهاب الذي حشد له كل الإمكانات الفنية، وأذيع بصوته لأول مرة أمام حشد جماهيري كبير صباح يوم إعلان الوحدة من إحدى الساحات العامة، والأغنية هي «يا إلهي انتصرنا بقدرتك» التي نظمها حسين السيد، ولكن الأغنية على الرغم من الفرقة الكبيرة، والضجة

الإعلامية التي رافقتها لم تعش طويلاً، وطغى عليها لحن السنباطي لقصيدة محمود حسن إسماعيل «يا ربى الفيحاء» الذي غنته أم كلثوم في حفلتها الشهرية في آذار /مارس/ ١٩٥٨.

وبرزت أغاني أخرى تقل قيمة فنية عن لحني السنباطي وعبد الوهاب، واكتسبت شعبية كبيرة حتى غدت بمعانيها الحسية أكثر التصاقاً بالجماهير كأغنية «من الموسكي لسوق الحميدية» التي لحنها فريد الأطرش وغنتها «صباح»، وأغنية «أنا قاعد فوق الأهرام وقدامي بساتين الشام» لمحمد قنديل وأغنية وحدة «ما يغلبها غلاب» التي نظمها عباس الشافعي ولحنها الشيخ زكريا أحمد وغناها محمد قنديل أيضاً، و«زغرودة الوحدة» للملحن العربي السوري «مصطفى هلال» وأغنية «حموي يا مشمش» لفريد الأطرش وصباح، وأغنية «بدي عريس» لنجاح سلام ومحمد سلمان، وأغنية «الليلة الليلة فرحتنا الليلة» للملحن العربي السوري محمد محسن ونجاح سلام، و«يا جمال يا حبيب الملايين» التي ملكت الناس وتربعت على رأس كل الأغاني التي ظهرت في هذا المجال.

وانبرى الكبار للعطاء من جديد، فغنى عبد الوهاب لحناً عادياً «عقبال حبايبنا» ثم أعقبه بلحنه الكبير، «الوطن الأكبر» الذي شاركه الغناء فيه كل من نجاة الصغيرة وصباح وعبد الحليم حافظ وآخرون، وأتبعه بثالث من شعر محمود حسن إسماعيل بعنوان «دعاء الشرق»، فأشرق على دنيا العرب بجلال، وأعاد لمحمد عبد الوهاب سمعته العطرة في هذا النوع من الأغاني القومية. ولم يتوقف محمد عبد الوهاب بعد هذه القصيدة طويلاً، إذ سرعان ما أعطى قصيدة الشاعر «كامل الشناوي» «أغنية عربية» أجمل ما عنده من تعبير، هز المشاعر في هذه القصيدة الوحدوية، التي لم تشتهر كثيراً على الرغم من دفقها وصنعتها الفنية القوية.

والسنباطي الذي لم يرض أن يظل بعيداً، لحن لفتحية أحمد التي كانت تلاحقه باستمرار، قصيدة عن الوحدة لم تعش طويلاً برغم جمالها، ومن ثم عكف على تلحين أغنيتين من نظم الشاعر «بيرم التونسي» الأولى هي «بعد الصبر ما طال» الجميلة جداً، التي كرسها للوحدة، والثانية «ثوار لآخر مدى» التي ظلت أغنية كل موسم، والتي غنتها أم كلثوم في مواسمها المختلفة أيام الوحدة، واستخدمها تلفزيون القطر العربي السوري كثيراً بعد ثورة الثامن من آذار /مارس/ ١٩٦٣، وقد اكتسح السنباطي بالأسلوب الشعبي الرفيع المستوى، والبعيد عن التزلف والاستجداء الذي اتبعه فيها كل الألحان التي ظهرت في هذا المجال.

محمد عبد الوهاب أعطى في تلك الفترة نفسها، من كلمات حسين السيد أغنيته «بطل الثورة» التي استقى ألحانها من اللحن الشعبي السوري الخاص بالأطفال «يا أولاد محارب» فكانت من الأعمال الناجحة جداً.

وفي غمرة الاحتفالات بتحقيق الوحدة وقيام الجمهورية العربية المتحدة، وبعد مضي أقل من خمسة شهور عليها. اندلعت كما ذكرنا آنفاً في الرابع عشر من شهر تموز /يوليو/ ١٩٥٨ الثورة العراقية التي أطاحت بالملكية والرجعية، وأعلنت الجمهورية، ونادت بالوحدة مع الجمهورية العربية المتحدة، لتشعل الحماسة من جديد في الوطن العربي، وفي نفوس المثقفين والفنانين على مختلف اتجاهاتهم الفنية، وكان على رأس هؤلاء رياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب اللذين أعطيا من خلال شعورهما القومي، وتجاوبهما مع الحدث الكبير أجمل ألحانهما، فعبر السنباطي عما يختلج في نفسه ــ والثورة العراقية ما تزال بكراً ــ من مشاعر وأحاسيس قومية من خلال لحنه الرائع «بغداد يا قلعة الأسود» الذي غنته أم كلثوم، ليغدو هذا اللحن شعاراً لإذاعة بغداد الرسمية حتى اليوم، وغنى محمد عبد الوهاب من ألحانه «بطل الثورة» عن عبد الناصر وتأميم القناة والثورة العراقية، ومن الصعب المقارنة بين اللحنين، لأن الأول قصيدة، والثانية أغنية خفيفة جداً، وتذكر بالأغنية الشعبية السورية الخاصة بالأطفال «يا أولاد محارب»، وتفوق السنباطي في مضمار القصيدة، غني عن البيان، ولا يتطرق إليه الشك.



الجزء الخامس

مرحلة الستينيات

الأطلال

ولادة التلفزيون العربي في إقليمي الجمهورية العربية المتحدة ــ وسام العلوم للسنباطي ــ الشيخ زكريا أحمد ــ ألحان الخمسينيات بين السنباطي ومحمد عبد الوهاب ــ السنباطي يطلب المساواة بمحمد عبد الوهاب ــ أحوال الملحنين والمطربين ــ أحداث الستينيات الجسام ــ نكسة حزيران إيوليو ١٩٦٧ ــ أنت عمري ــ عودة لألحان الستينيات ــ محمد القصبجي ــ الأطلال وتحليلها ــ أطلال «محمد فوزي» ــ حديث الروح ــ أقبل الليل ــ عزيزة جلال وفدوى عبيد ــ سعاد محمد.

ولادة التلفزيون العربي في إقليمي الجمهورية العربية المتحدة

في الثالث والعشرين من تموز /يوليو/ ١٩٦٠ وابتهاجاً بعيد الثورة في إقليمي الجمهورية العربية المتحدة، بدأ التلفزيون في إقليمي الجمهورية ببث برامجه لأول مرة. وافتتح التلفزيون العربي في الإقليم المصري برامجه، برائعة السنباطي «بطل السلام» التي شدت بها أم كلثوم، وتقول بعض أبياتها التي نظمها بيرم التونسي ما يلي:

بالسلام مدينا أيدينا بالسلام	ردت الدنيا علينا بالسلام
بطل السلام عاد بالسلامة	وبهمة عالية وكرامة
لا بالسلاح، ولا بالقوة	ولكن مودة وأخوة
ألوف بلاد فتحناها	وشعوب قوية كسبناها
كانت قلوبها ويانا	أهلاً وسهلاً من قلبي

نقولها والدنيا معانا

وسام العلوم للسنباطي

وإبان الاحتفالات بأعياد الثورة، وتوزيع جوائز الدولة على علمائها وفنانيها، وأدبائها، قام الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، بمنح رياض السنباطي في الحفل الرسمي الذي أقيم لهذه الغاية، وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى.

الشيخ زكريا أحمد

كان عام ١٩٦٠ لا يدري ما تخبئه له سنوات الستينيات من أحداث. كان يسيطر على الأمة فرح كبير، ما زال ينمو ويترعرع ويكبر ويرتع في قلب كل عربي، بعد أن كبر العرب بوحدتهم، والتفوا حولها يطمحون إلى المزيد من الانتصارات من أجل تحقيق الأهداف الكبرى لأمتهم، فهل كانت الأعمال الموسيقية الغنائية طوال السنوات التي تلت ثورة ٢٣ تموز /يوليو/ ١٩٥٢ مقتصرة على الأعمال الوطنية والقومية التي سبق الحديث عنها، أم رافقتها أعمال أخرى بعيدة عن تلك الأحداث؟!

قبل العودة إلى هذه الأعمال ينبغي الوقوف عند الصلح الذي تم بين أم كلثوم، وشيخ الملحنين زكريا أحمد في العام ١٩٦٠ بعد أن امتد وطال حتى حسمته المحكمة بالصلح. وكان



زكريا أحمد أمام مكتبته

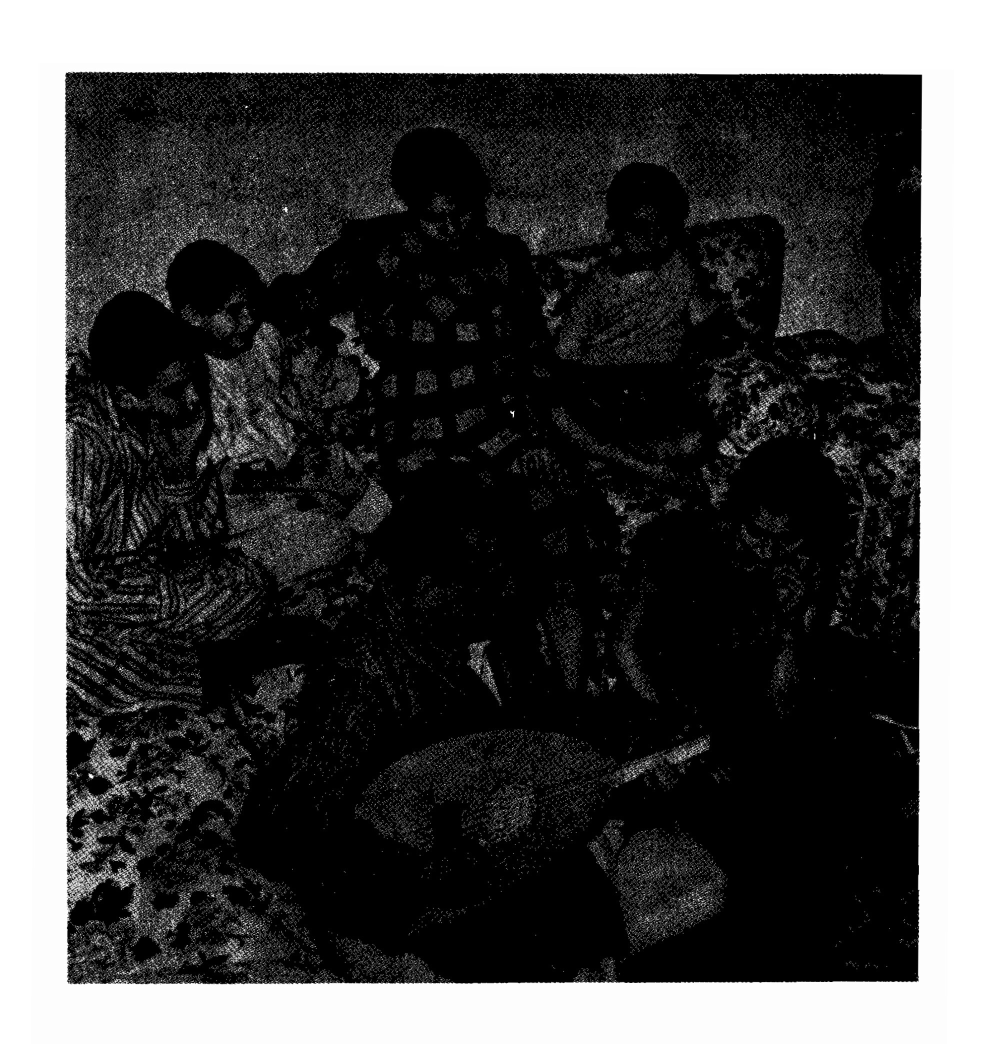
باكورة هذا الصلح بين العبقريتين اللحن الرائع لأغنية «هو صحيح الهوى غلاب» التي كتب كلماتها «عبد الوهاب محمد» والتي شدت بها أم كلثوم في بداية موسمها الغنائي في العام ١٩٦٠ وكان هذا اللحن آخر أعمال الشيخ زكريا أحمد الذي قضى نحبه، إثر نوبة قلبية في أوائل العام ١٩٦١.

ويمكن اعتبار العام ١٩٢٣، العام الحاسم في حياة الموسيقار «زكريا أحمد» ففي هذا العام الذي مات في «سيد درويش» مات أيضاً والده «أحمد صقر» الذي لم يكن راضياً عن حياة ابنه الضائعة بين فرقة الشيخ «إسماعيل سكر» الدينية، وفرقة المقرىء الشيخ «علي محمود».

ولد زكريا أحمد في القاهرة عام ١٨٩٦، وهو الذكر الوحيد الذي كتبت له الحياة،



زكريا أحمد وعوده الذي كان مصلتاً على رقاب حساده



الموسيقار زكريا أحمد وعدد من أفراد أسرته

فالذكور في أسرة «أحمد صقر» لم تكن تعيش بعد ولادتها أكثر من أسبوعين. وتذهب المبالغات بعيداً فتنسب إلى أمه «فاطمة» التركية الأصل، أنها أنجبت عشرين طفلاً ذكراً قبل أن تنجب زكريا، الذي كتبت له الحياة، بالإضافة إلى العديد من البنات. ولا يهم هذا الأمر في قليل أو كثير، المهم أن هذه الأم الصبور أنجبت «زكريا» الذي لقبه أبوه منذ ولادته

بالشيخ، تيمناً بالمشايخ، وخوفاً وحرصاً عليه من الحسد والحساد في أن لا تكتب له الحياة، أسوة بمن سبقه من أخوته الذكور، واعتقاداً منه بأن هذه التسمية ستدفع عن ابنه كل مكروه وأذى، حتى عرف زكريا أحمد مذ طفولته بالشيخ زكريا، ليغدو هذا اللقب جزءً لا يتجزأ من اسمه.

دفعه أبوه إلى كتّاب الحي، ثم إلى الأزهر الذي درس فيه سبع سنوات، قبل أن يطرد منه لسوء سلوكه. ولم يكن نصيبه في المدارس الأخرى التي انتسب إليها، بأحسن من نصيبه في الأزهر، فقد ظل هذا التلميذ المشاكس الشغوف بالغناء والموسيقا، يحيل ساعات الدرس إلى ساعات من الطرب واللهو والمرح. الأمر الذي جعل الأب يقف حائراً فيما يفعل تجاه هذا الابن الذي أعجزه، وحيره أمره. ويبدو أن إفراط الوالدين في حبه وإيثاره على أخواته البنات منذ طفولته في كل شيء، هو الذي دفع الابن الشيخ زكريا في التمادي أكثر في سلوكه، وارتكاب المزيد من الأخطاء من أجل إشباع ميله الفطري للغناء والموسيقا، فصار يرتاد المسارح والأمكنة الأخرى التي تؤمن له إشباع ميوله الفنية التي لا تعرف ارتواء..

وفي لحظة من الإشراق العاطفي للأبوة المسؤولة، رضي الأب الذي كان يريد لأبنه أن يكون شيخاً حقيقياً، أو عالماً من علماء الأزهر، تحقيقاً لنذر قطعه على نفسه عند ولادته، أن يشبع ميل ابنه في أن يتلقى علماً حقيقياً، بعيداً عن الأجواء التي يرتادها، والفرق التي يرافقها لإحياء الأفراح والموالد، فدفع به إلى حلقة الشيخ العالم درويش الحريري، الذي تعلم على يديه جلّ العباقرة والأفذاذ الذين ملأوا دنيا الطرب بأغانيهم وألحانهم. وبعمله هذا أوقف بذور التشرد عن متابعة نموها في روح الشيخ زكريا، والتي كادت تستهلكه وهو في أوج مراهقته.

درس الشيخ زكريا على يدي الشيخ درويش الحريري حوالي عشر سنوات، وقيل إن السبب الذي جعله يطيل مدة مكوثه يعود إلى تدلهه بابنة الشيخ درويش الحريري، أو أخته ـــ وهو الأصح ـــ[1] التي تزوج منها في العام ١٩١٩.

حفظ الشيخ زكريا من الشيخ الحريري، وهو بعد ما زال فتى كثيراً من الموشحات والقصائد الدينية والأدوار الدنيوية، حتى إن الشيخ الحريري الذي أعجب بنبوغه وبقوة حافظته، أطلق عليه اسم «الشيخ الملقاط» لالتقاطه السريع لكل لحن يتردد أمامه من الوهلة الأولى.

---

(١) راجع «زكريا أحمد» تأليف صبري أبو المجد.

أدرك الشيخ زكريا، أن الحفظ وحده لا يجدي إن لم يكن مدعوماً بالعلوم الموسيقية، لذا نجده ترك مجالس الشيخ درويش الحريري، وانكب على دراسة آلة العود حتى أتقن العزف عليها في برهة وجيزة. وهو على الرغم من إتقانه العزف والمقامات الشرقية والضروب والأوزان، فإنه لم يصل في عزفه إلى مرتبة الأستاذية، ولا يمكن مقارنته عزفاً بالقصبجي أو السنباطي.

في العام ١٩٢٣، وهو عام التحول الكبير في حياته، والعام الذي مات فيه أبوه، بدأ يلحن لمشاهير المطربين مباشرة، فلحن للمطرب «عبد اللطيف البنا» طقطوقة «أرخي الستارة اللي في ريحنا» الماجنة، التي تسببت في شهرته على المستوى الجماهيري من جهة، وبين أعلام الطرب من جهة ثانية، وأبرز من لحن لهم في تلك الفترة من سني العشرينيات بالإضافة إلى عبد اللطيف البنا هم: زاكي مراد ــ رغم كونه ملحناً ــ منيرة المهدية، وصالح عبد الحي، وغيرهم.

لم يستمر الشيخ زكريا في تلحينه للأغاني الخفيفة سوى عام واحد، إذ اتجه منذ العام ١٩٢٤ إلى المسرح الغنائي، فتعاقد مع مسرح «علي الكسار» ليلحن له مسرحية «دولة الحظ» بالاشتراك مع أمين صدقي وإبراهيم فوزي. وكان نصيبه من ألحان هذه المسرحية سبعة ألحان. أما عام ١٩٢٥ الذي حفل بنشاطه الفني الكبير، فقد لحن لمسرح الكوميدي «علي الكسار» أيضاً ست مسرحيات هي: «الغول، ناظر الزراعة، عثمان ح يخش دنيا، الطمبورة، الخالة الأميركانية، وابن الرجا»[٢]. وتشتمل هذه المسرحيات على ست وستين أغنية قام بتسجيل عدد كبير منها على أسطوانات شركة بيضافون.

لم يتوقف الشيخ زكريا أحمد عن العطاء للمسرح الغنائي إذ أعطى منذ العام ١٩٢٣ ولغاية العام ١٩٤٥ لفرق منيرة المهدية، وعكاشة، والريحاني، وعزيز عيد، وصالح عبد الحي، ويوسف وهبي، والفرقة القومية للتمثيل والسينما، أكثر من /٥٨٠/ لحناً مشهوداً لها بالكفاءة الموسيقية وبالتعبير الدرامي، وبالتطريب الذي لم يبزه فيه أحد.

لحن زكريا أحمد لجميع المطربين والمطربات تقريباً دون استثناء، بما فيهم «المونولوجست» محافظاً في كل ما لحن على شخصيته الفنية، وعلى إعطاء كل مطرب أو مطربة لونه الذي يجيده، وهو طاقة موسيقية هائلة، لا شبيه لها في تاريخ الغناء العربي، وتقدر ثروته من الألحان بما يزيد عن خمسمائة وألف لحن...

---

(٢) راجع «المجلة الموسيقية» ــ العدد ٣٦ كانون الأول | ديسمبر | ١٩٧٦ ــ الشيخ زكريا أحمد ــ بقلم حنان الزعفراني.





زكريا أحمد

منيرة المهدية

تعرَّف أمَ كلثوم في العشرينيات، ودعمها في مختلف المجالات، ولكنه لم يلحن لها إلا في العام ١٩٣١ بعد إلحاح شديد منها، وتعتبر كلثومياته من الروائع، على الرغم من طابع التطريب المستجدي والمتزلف، الذي سار عليه كاتجاه، وظل مخلصاً له حتى آخر يوم في حياته.

وشخصية زكريا أحمد الموسيقية، من الشخصيات القوية والواضحة والتي يمكن لأي مستمع على قدر ضئيل من الثقافة الموسيقية أن يكتشفها مباشرة من خلال ألحانه.

في العام ١٩٥٠ نشب بينه وبين أم كلثوم الشحيحة خلاف مادي قادهما إلى المحاكم. وكان يمكن لأم كلثوم التي اغتنت بألحانه، وحلقت من وراء كلاسيكياته الطويلة إلى آفاق عالية، أن تحسم هذا الخلاف لولا جشعها وحبها المالَ، فقد طلب «الشيخ زكريا» وزميله الشاعر «بيرم التونسي» نسبة مئوية من كل أسطوانة تسجلها لشركة الأسطوانات عن حقوق التأليف والتلحين. ولكنها رفضت، وقامت بتسجيل كل أغانيها لسائر الملحنين والشعراء وكتاب الأغاني باستثناء الأغاني التي لحنها الشيخ زكريا، ونظمها بيرم التونسي، وعند ذاك رفع عليها وعلى الإذاعة المصرية دعوى قضائية مستعجلة، معتمداً في ذلك على وثيقة رسمية يعود تاريخها إلى عام ١٩٣٦ وموقعة من مدير الإذاعة تجيز له أن يقبض عشرة في المئة لقاء حق الأداء العلني لألحانه التي تؤديها أم كلثوم، وبما أن زكريا أحمد لم يستخدم هذه الحق منذ حصوله على هذه الوثيقة، فقد طالب بكل ما يترتب له على الإذاعة منذ ذلك التاريخ. ولم

يكتف بذلك بل طلب من المحكمة أن تمنع أم كلثوم من ترديد ألحانه في حفلاتها، وأن تمتنع الإذاعة، من إذاعة جميع ألحانه المسجلة بصوت أم كلثوم إلى أن يبت القضاء في ذلك.

وفعلاً أصدرت المحكمة أمراً منعت بموجبه الإذاعة من إذاعة ألحانه بصوت أم كلثوم، وأمراً آخر منعت فيه أم كلثوم من غناء ألحانه في حفلاتها العامة.

وطالت الدعوى، وامتدت سنوات، وزادت تفاقماً عندما طالب زكريا أحمد الإذاعة بدفع مبلغ يزيد عن الثلاثين ألفاً من الجنيهات، وهي حصيلة العشرة بالمائة لألحانه لأم كلثوم التي أذيعت في الفترة الواقعة بين عام ١٩٣٦ وعام ١٩٥٠.

وتفاقم الأمر أكثر، عندما حجز زكريا أحمد بموجب أمر قضائي، جميع إيرادات الحفلة التي غنت فيها أم كلثوم رائعته الشهيرة «الآهات». وبدا للمحكمة التي أنيط بها فض هذا النزاع الذي استهلك أكثر من عشر سنوات، أن هذا النزاع لا يمكن حسمه إلا بالصلح بين الطرفين، فعمل القاضي عبد الغفار حسني رئيس محكمة القاهرة، بالاتفاق مع الأطراف المعنية «الإذاعة وأم كلثوم وزكريا أحمد» على تلطيف الأجواء، ليتمكن من تحقيق الصلح، فنجح في ذلك، بعد أن تبين له أن الرغبة موجودة لدى الجميع، فجمع أم كلثوم وزكريا أحمد ومحامي الإذاعة، فتصافت القلوب وبذلك انتهى هذا النزاع الذي دام عشر سنوات، وينص الاتفاق على أن يقوم الشيخ زكريا بتلحين ثلاث أغنيات لأم كلثوم، لقاء سبعمئة جنيه للأغنية الواحدة، وأن تدفع الإذاعة له مبلغ ألف جنيه كترضية، شريطة أن يعاود نشاطه الإذاعي في التلحين لمطربيها بعد هذا الانقطاع الطويل.

تم الصلح كما هو مدون في سجلات محكمة القاهرة في العام ١٩٦٠، وعكف زكريا أحمد على تلحين ما تم الاتفاق عليه فوراً، فأنهى رائعته «هو صحيح الهوى غلاب» التي كتبها «بيرم التونسي» لتغنيها أم كلثوم في بداية موسمها في العام ١٩٦١.

لم يتمكن زكريا أحمد من تنفيذ بنود الاتفاق، ولم يلحن من الأغنية الثانية «أنساك ده كلام» التي لحنها فيما بعد «بليغ حمدي» سوى المقدمة والمطلع، فقد فاجأته الذبحة الصدرية وهي الثالثة منذ أصيب بها لأول مرة في العام ١٩٥٤ ليقضي بها في الرابع عشر من شباط /فبراير/ عام ١٩٦١ عن عمر يناهز الخامسة والستين.

أم كلثوم الواعية والحذرة للأعمال التي تؤديها، طلبت من السنباطي أن يراجع بعض

الألحان التس ستغنيها، وعندما سئل السنباطي عما إذا كان يدقق في ألحان الشيخ زكريا والقصبجي قال:

دول أساتذة، والسنباطي لا يدقق في أعمال الأساتذة...

وفهم من هذا الكلام أنه كان يدقق في لحن أغنية «أنساك ده كلام» لبليغ حمدي وألحان سواه أيضاً.

وأبرز أعمال زكريا أحمد لأم كلثوم في الثلاثينيات هي: اللي حبك يا هناه، جمالك ربنا يزيده، ياما أمر الفراق، العزول فايق ورايق، يا ليل نجومك شهود، يا بشير الأنس، القطن، وأدوار: إيمتى الهوى يجي سوا، يا قلبي كان مالك، مين اللي قال إن القمر. أما أعماله خارج الكلثوميات، فلا يمكن إحصاؤها، وأشهرها، تلك التي أعطاها لنجاة الصغيرة «ناداني الليل وكل ما أتوب» ولمحمد الكحلاوي «خلوا السيف يجول ــ أي يقول ــ» باللهجة البدوية، ولنجاح سلام موشحة «بنت كرم» الجميلة، ولمحمد قنديل «وحدة ما يغلبها غلاب» وللمجموعة «ياويل عدو الدار» و«لحورية حسن «يا رب يا رحمن» وهي أغنية دينية، ولعدد كبير من مطربي العشرينيات، والثلاثينيات، يأتي في مقدمتهم: صالح عبد الحي، والشيخ أمين حسنين، وعبد اللطيف البنا، ومنيرة المهدية، وفتحية أحمد التي خصها بروائع لا تحصى من القصائد والطقاطيق، لعل من أجملها أغنية «يا حلاوة الدنيا حلاوتها» التي غناها مؤخراً «سيد مكاوي» دون أن يشير إلى ملحنها العظيم...

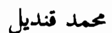

أم كلثوم


نجاة الصغيرة



الشيخ سيد درويش





محمد قنديل

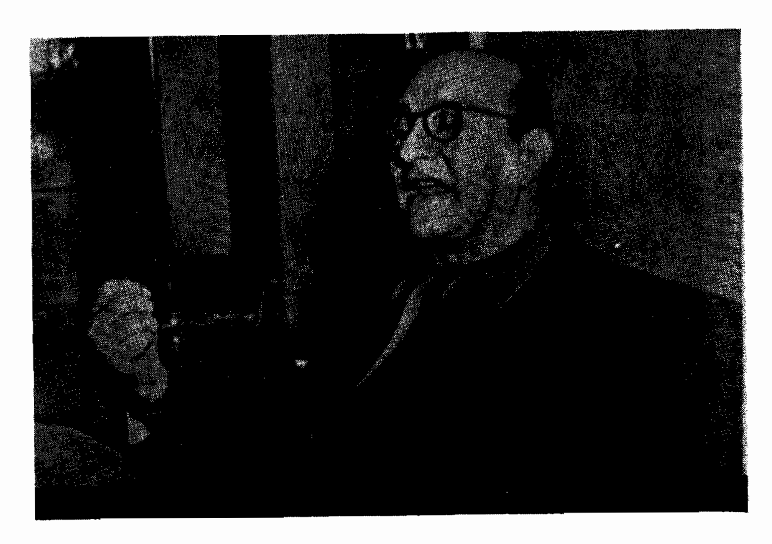
قبل رحيل « زكريا أحمد » بشهرين ، مات صديق عمره ، وناظم جل أغانيه الشاعر « بيرم التونسي » فحزن لوفاته حزناً كبيراً ، أثر فيه تأثيراً عميقاً ، انسحب على ما بقي له من أيام حتى قيل إنه كان ــ أي حزنه على بيرم ــ من أسباب وفاته .

عندما يقولون عنه : « إنه شيخ الملحنين » فإن هذا القول له ما يبرره ، فهو الملحن الأقوى بين العمالقة ، على الرغم من نزوعه إلى التطريب الغريزي ، وهو الأكثر تمرساً في المحافظة على الموسيقا العربية ، والأكثر فهماً للمقامات وأساليب معالجتها ، وفي استخدامه للضروب والأوزان التي يغني ألحانه بها ، وهو أيضاً الأكثر وعياً لدور الموسيقا العربية الخالصة والخالية من الشوائب . فهو الابن البار لصديقه « سيد درويش » .. صحيح أنه لم يتطور كثيراً في ألحانه عن سني العشرينيات والثلاثينيات ، إلا أنه تمكن إلى حدٍ ما أن يكون امتداداً لسيد درويش في فترة من فترات حياته التلحينية ، وتوقف عندها . وعلى الرغم من الروائع التي أعطى في الكلاسيكيات الكلثومية خلال الأربعينيات ، فتظل في رأيي رائعته « قولي لطيفك ينثني عن مضجعي » أعظم ما لحن من قصائد ، فهي تتطاول بمقاماتها الثلاثة ، حتى نكاد لا نرى قصيدة أخرى أمامها ، غير أنه لم يستمر في هذا السبيل ، وظل مخلصاً للأغنية الخفيفة والأغنية الكلاسيكية الطويلة التي بزه السنباطي في استكمال خصائصها ، لتغدو بفضله وفضل زكريا والقصبجي ، ثم عبد الوهاب فيما بعد العمل الشامخ الذي ظل راسخاً كالطود ، على الرغم من رحيل الثلاثي الذي صنعها والذي لم يتمكن الملحنون الشبان المجتهدون من الوصول إلى ما وصلت إليه .

و« شيخ الملحنين » لا تعني بالضرورة، شيخ العباقرة، إذ كل واحد من هؤلاء العمالقة «زكريا، القصبجي، السنباطي، عبد الوهاب» شيخ قائم بذاته من خلال فنه وعطائه وشخصيته ويجب ألاّ نستثني هنا «فريد الأطرش»، فهو الآخر شيخ الملحنين بأسلوبه وشخصيته وعطائه، مهما كان نوع هذا العطاء الذي تراوح بين بين، ولازم في بعض الأحيان وتيرة واحدة، ومقامات معينة، خدمت نبوغه في الحدود التي استطاع فيها أن يخدم الأغنية الدارجة.

ألحان الخمسينيات بين السنباطي ومحمد عبد الوهاب

يمكن القول، إن الأعمال الغنائية التي ظهرت حتى العام ١٩٦٠ في ظل الثورة، لم تكن بعيدة عن التطور الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي ساد البلاد، وإن ظل الغزل يحتل مكانته في الساحة الفنية. كما أن تأثير الثورة على الثقافة والفن شمل كل شيء، وأتاح للعاملين فيهما، أن يطوروا فنهم وفق متطلبات الحياة الجديدة. فإلى جانب الأعمال الفنية التي تغنّت بالانجازات، ولدت أعمال أخرى تطاولت في إبداعها، لتطبع بصماتها على الحياة الموسيقية الغنائية، ولتظل شاهدة حتى يومنا هذا على الجمال الفني الثر الذي أعطوا. فبين عامي ١٩٥٣ و١٩٥٤ ولد لحنان رائعان، الأول «يا ظالمني» من كلمات أحمد رامي وغناء أم



محمد عبد الوهاب

كلثوم، والثاني «أنا والعذاب وهواك» من نظم عبد المنعم السباعي، وغناء عبد الوهاب.

محمد عبد الوهاب الذي أرخى عنانه للموزع الموسيقي اليوناني ـ المصري «أندريا رايدر» تركه يحول اللازمة الموسيقية الوحيدة، إلى نغم سائر بتوزيعه الرائع الذي لم يترك فيه بقية لمستبق، وبذلك أضفى على اللحن والغناء شاعرية فاقت كلمات الأغنية.

اللحن الثاني «يا ظالمني» نال شعبية كبيرة، لم ينلها من قبل لحن آخر، فهذا اللحن الكبير الذي ظل حتى اليوم أغنية سائرة تطرب له الملايين، درّ على السنباطي في العام الذي مات فيه مائتين وألف جنيه، ويمكن تقدير ضخامة المبالغ التي استلمها نظير حق الأداء العلني لهذا اللحن إذا عرفنا أن عمر هذا اللحن لم يزد عن ثمانية وعشرين عاماً في العام ١٩٨١، وهو العام الذي توفي فيه السنباطي. وإذا علمنا أن لحن السنباطي الديني «إمتى نعود يا نبي» الذي غناه أحمد عبد القادر في أوائل الثلاثينيات، قد تقاضى عنه لقاء التلحين خمسة جنيهات، وأن شركة أسطوانات «أوديون» ربحت من ورائه آنذاك أكثر من خمسين ألف



رياض السنباطي

جنيه، أدركنا الغبن الذي لحق بالسنباطي وبالملحنين الآخرين آنذاك، وأن هؤلاء لم تحفظ حقوقهم إلا عند تكوين جمعية المؤلفين والملحنين، وارتباطها بالمركز الرئيسي لهذه الجمعية في باريز، التي أنيط بها ملاحقة المعترفين بحقوق هذه الجمعية في كل أنحاء العالم، عن كل أداء علني، لكل عمل موسيقي وغنائي بما فيه النظم لتأمينه للمنتسبين إليها، وجميع الدول العربية ـــ عدا سورية ـــ مشتركة في هذه الجمعية، وتؤدي ما يترتب عليها من التزامات...

كان لحن السنباطي لمونولوج «يا ظالمني» خارقاً، واتبعه في العام ١٩٥٤ بقصيدة «أغار من نسمة الجنوب»، وفي العام ١٩٥٥ بقصيدة «ذكريات»، ولحنا القصيدتين متميزان وقد سبق الحديث عنهما.

محمد عبد الوهاب غنى قبل الثورة أغنية خفيفة من ألحانه وكلمات حسين السيد هي أغنية «على أية بتلومني» التي ظهرت في العام ١٩٥١، ويشجي المستمع فيها، ذلك التحويل المقامي الذي استخدمه وحول فيه اللازمة الأساسية من مقامها، ليدخل عن طريقها إلى التطريب الأنيق الذي عرف عنه، وفي العام ١٩٥٤ ـــ وهو العام الذي أتسم بإنتاجه الغزير ـــ أعطى وهو ما زال واقعاً تحت تأثير «أنا والعذاب وهواك» أغنية «أحبك وأنت فاكرني» من كلمات حسين السيد أيضاً، التي قام بتوزيعها «أندريا رايدر» لتحقق تطويراً جديداً في نقل الموسيقا الغربية الراقصة وإيقاعاتها إلى الموسيقا العربية بمسؤولية الملحن الذي يعرف ما يريد.

السنباطي الذي كان ما يزال هو الآخر واقعاً تحت تأثير «يا ظالمني»، بسط هذا التأثير على لحنه الجديد الذي كتبه رامي «دليلي احتار» لترتفع به أم كلثوم إلى مشارف عالية، ولكنه مع ذلك لم يتطاول إلى مونولوج «يا ظالمني».

محمد عبد الوهاب أعطى في تلك الفترة نفسها لحنه الهادىء المعمق لقصيدة «إبراهيم ناجي» «القيثارة»، وأعقبه بلحنه الآخر الناعم الحالم «من قد إيه كنا هنا» الذي كتب كلماته مأمون الشناوي. وهذان اللحنان يذكران بألحان محمد عبد الوهاب التي غناها في أوائل الأربعينيات، ولم يصلا موسيقياً إلى ما وصلت إليه «أنا والعذاب وهواك» من شعبية، على الرغم من تعبيرهما المعمق.

أعظم الأعمال التي ظهرت لمحمد عبد الوهاب في العام ١٩٥٤ أيضاً، وهي آخر

أعماله الكلاسيكية الضخمة، قصيدتان: الأولى «دعاء الشرق» القومية، التي أضحت لازمتها الأساسية شعاراً لإذاعة صوت الجماهير من بغداد، والثانية «النهر الخالد» التي سار فيها على الأسلوب نفسه الذي اتبعه في «الجندول والكرنك وكيلوباترا» وقد أثارت هذه القصيدة ضجة صحفية، واتهمه النقاد لأول مرة بالسرقة المكشوفة من «تشايكوفسكي» وقد دعم هذا الاتهام الموزع الموسيقي «أندريا رايدر» الذي قال: إن عبد الوهاب استعان في المقدمة الهادئة التي تسبق اللازمة الأساسية بألحان من مقدمة افتتاحية /١٨١٢/ لتشايكوفسكي. وبطبيعة الحال، فإن محمد عبد الوهاب الذي دأب على الاقتباس لم ينكر ذلك، وعلى الرغم من هذا الاقتباس المفضوح الذي زاد عن ثمانية مقاييس، فإن «النهر الخالد» بالأسلوب الذي قدمت فيه ستظل مع أخواتها «الجندول، الكرنك، وكيلوباترا» من كلاسيكيات محمد عبد الوهاب الخالدة. ويبدو أن محمد عبد الوهاب، توقف عن غناء القصيدة الطويلة بعد «النهر الخالد» ولم يعد إليها، بسبب تراجع مساحات صوته التي باتت لا تساعده إلا في الأعمال ذات المقامات المحدودة التي تتفق مع صوته، مع الاستعارات الصوتية التي يستطيع.



محمد عبد الوهاب

وعن الاقتباس أو السرقة اللحنية يقول السنباطي رداً على سؤال وجهته إليه النهار العربي والدولي ما يلي[٣] :

... يعجبه شيء لبتهوفن، يأخذه.. أخذ مطلع السيمفونية الخامسة وغيره وغيره.. القانون الدولي لحماية المؤلف والملحن، يبيح للملحن أن يقتبس من مازورة ــ أي مقياس ــ إلى ثلاث موازير اقتباس.. إذا زاد عن هذا، يعتبر سرقة.. الله؟! ولماذا ثلاث موازير؟! كل بريق المقطوعة في مطلعها الأول من ثلاث موازير، وها أنت تلطشها ويحميك القانون...! شيء غريب.! وعن التوزيع الموسيقي سأله الأستاذ «محمد تبارك»[٤] ما يلي :

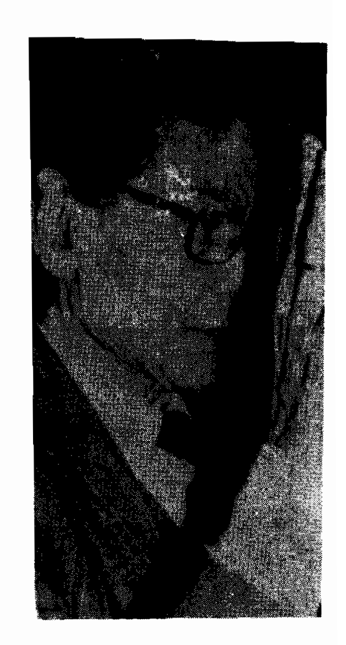
هل التوزيع الموسيقي للأغنيه .زم لتطويرها؟!

ليست كل أغنية صالحة للتوزيع، وليس كل موزع يصلح لتوزيع جميع الأغاني..

المطلوب أن يكون في اللحن ما يوزع، وأن يكون الموزع صالحاً لتوزيع هذا اللون.. وباختصار الملحن والموزع يكملان بعضهما.

في العام ١٩٥٦ انتشى متتبعو فن محمد عبد الوهاب بأغنيته الشاعرية «بفكر في اللي ناسيني» التي استقى ألحانها كما أسلفنا ــ اللازمة الأساسية ــ من لحن السنباطي الشهير لقصيدة «الملك» وفي مستهل الخمسينيات حلق السنباطي إلى الأوج في مونولوج «جددت حبك ليه» التي ما زالت من عيون الغناء العربي، وفي العام ١٩٥٧ غنت أم كلثوم رائعة السنباطي الخفيفة «عودت عيني على رؤياك».

إن غزارة الانتاج التي طغت على محمد عبد الوهاب في فترة الخمسينيات، جعلته يسّف أحياناً


رياض السنباطي

(٣) راجع «النهار العربي والدولي» أيار / مايو ١٩٨٠، العدد ١٥٨ ــ رياض السنباطي للنهار العربي والدولي.
(٤) راجع كتاب ــ حياتهم بلا خجل ــ للأستاذ محمد تبارك ــ دار أخبار اليوم ــ بلا تاريخ.

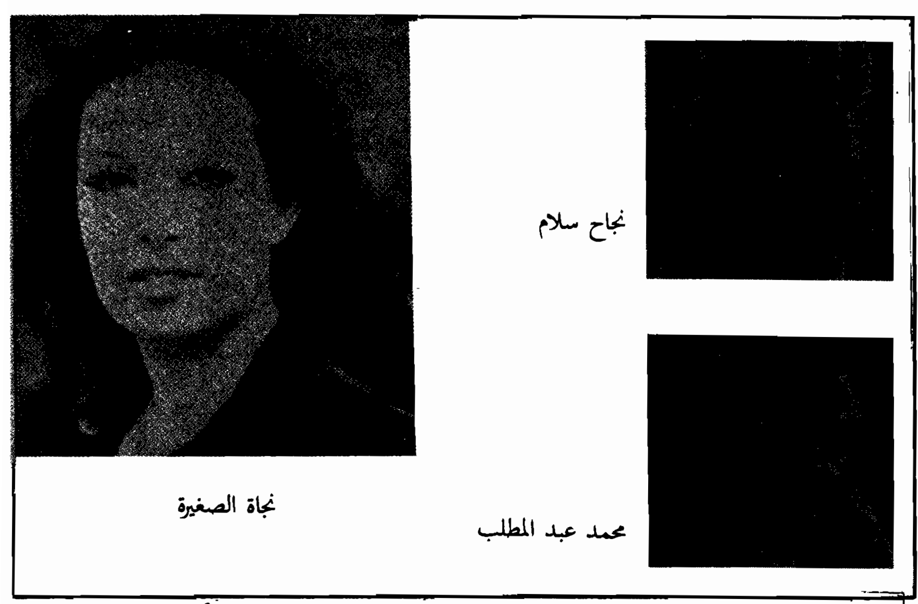
فيعطي ألحاناً ما كان لها أن تعيش لو أن مغنيها غير محمد عبد الوهاب. كما هو الأمر في أغنيات: «خي خي، فين طريقك فين، وتسلم يا غالي» وهذه الأخيرة التي لم تعش على الإطلاق، غناها بعد محاولة اغتيال الرئيس عبد الناصر الفاشلة في الإسكندرية عام ١٩٥٤.

إذا نظرنا إلى أسلوب السنباطي في التلحين، لوجدناه يختلف تماماً عن أسلوب محمد عبد الوهاب، على الرغم مما ذهب إليه بعض النقاد من المتعصبين لمحمد عبد الوهاب، من أن السنباطي يغرف من مدرسة محمد عبد الوهاب. وفي واقع الأمر، وعلى الرغم من تشابه الأسلوبين في مرحلة من مراحلهما التلحينية في سني الأربعينيات، فإن الأسلوبين كانا يتباعدان باستمرار، لأن السنباطي ظل موغلاً في شرقيته، يغرف من أصالته العربية بلا حساب، بينما سار محمد عبد الوهاب بعيداً في التطوير — كما يراه — والذي وجده في استخدام المزيد من الآلات الموسيقية الغربية، والتوزيع الموسيقي، وفي متابعة الاقتباس والاهتمام بالأغنية القصيرة، التي هي أغنية عصر الاكتشافات العلمية والفضاء. بخلاف السنباطي الذي انصبت اهتماماته بالدرجة الأولى على الأغنية الكلاسيكية الطويلة والقصيرة، وتطوير الطقطوقة، وإلى حدٍ ما بالأغنية القصيرة، والتوزيع في حدود آلات الفرقة الموسيقية العربية الخالصة.

أبرز أعمال السنباطي التي ظهرت بعد العام ١٩٥٧، أغان متفرقة لشهرزاد: «ساعة واحدة» ولنجاة «يا اللي قلبك» ولنازك «جمال الروح» ولنجاح سلام لحنه الشهير «عايز جواباتك» كما لحن لمحمد عبد المطلب في العام ١٩٥٩ أغنية مطلعها:

أناديلك واشتقلك   كتير وقليل
ويبخل بالوداد قلبك   جميل وبخيل

وأروع ما أعطى من ألحان، كان في العام ١٩٥٨، عندما غنت أم كلثوم من ألحانه وكلمات أحمد رامي مونولوج «هجرتك» الشامخ في كل شيء، وأغنية «شمس الأصيل» الأخاذة التي كتب كلماتها «بيرم التونسي» وقصيدة الشاعر الغنائي الراحل «أحمد فتحي» «قصة الأمس» التي عرفت بأكثر من اسم منها «المصباح الباكي» و«أنا لن أعود إليك»... لقد غنت أم كلثوم هذه القصيدة بكل مشاعرها وأحاسيسها، وأغرقت كل بيت منها بألوان



نجاح سلام

محمد عبد المطلب

نجاة الصغيرة

من العرض الصوتي يصعب حصرها، وانفعلت فيها حتى بلغ انفعالها الأوج وكادت تبكي في غنائها وهي تشجي مستمعيها:

يسهر المصباح والأقداح والذكرى معي
وعيون الليل يخبو نورها في أدمعي



أم كلثوم

كذلك الأمر بالنسبة للأبيات التي يأخذ فيها اللحن بالتصاعد إلى أن يبلغ الذروة في القفل «المذهب»:

أنا لن أعود إليك مهما   استرحمت دقات قلبي
أنت الذي بدأ الملالة   والصدود وخان حبي
فإن دعوت اليوم قلبي   للتصافي لا.. لن يلبي

في هذه القصيدة «قصة الأمس» نهج السنباطي نهج «ذكريات» وتجاوزها في كل شيء، حتى لم يبق في سوق الغناء سوى «قصة أمس»، وتضاءلت في الوقت نفسه أعمال لمحمد عبد الوهاب في الأغنية القصيرة، ولم تستطع الوقوف أمام كلاسيكيات السنباطي المتدفقة التي أوردنا بعضها، وقنعت من حياتها أن ترتع في الظل قبل أن يغلّفها النسيان.

في العام ١٩٥٨ توهجت ماسة من ماسات السنباطي وتألقت، وما زالت متألقة، وهي أغنية «أروح لمين» التي نظمها عبد المنعم السباعي وكان إبداعه في الغصن الأخير ــ المقطع الأخير ــ وفي تلحين كلمتي «أروح لمين» بالذات الذي يبدأ بذلك النداء العميق، والتعبير عنهما بذلك التساؤل الصارخ والمعمق، القمة في هذا العمل المتميز:

أروح لمين، ومين   ما يسمـــع ندايـــا
طول ما أنت غايب   ما ليش حبـــــايب
في الدنيـا دي

لم يتوقف السنباطي عن العطاء بعد «أروح لمين»، إذ أعطى بعد جوهرة زكريا أحمد العظيمة «هو صحيح الهوى غلاب» في العام ١٩٦٠ التي سبق وأشرنا إليها كآخر لحن لزكريا العظيم، أغنيته الشاعرية «لسه فاكر» التي كتب كلماتها «عبد الفتاح مصطفى»، لتضفي على عواطف مستمعيها كثيراً من الذكريات المليئة بالعواطف المشبوبة، وتمسح من وراء ترجيعها الباكي أنات القسوة والعذاب والدموع والجراح. وفي هذا العام نفسه غنت أم كلثوم من ألحان بليغ حمدي وكلمات عبد الوهاب محمد «حب إيه» فلم تستطع الوقوف أمام توهج «هو صحيح الهوى» التي طغت على كل شيء، ولا على شاعرية «لسه فاكر» وكان عليها ــ أي أغنية حب إيه ــ أن تنتظر سنوات لتتمكن من الوقوف على قدميها.

وفي آخر موسم أم كلثوم الغنائي لعام ١٩٦٠ غنت رائعة بيرم التونسي «الحب كده»



أم كلثوم تغني بعد نعيها «بيرم التونسي»

التي لحنها السنباطي، لتغدو نغماً سائراً من وراء أسلوب زكريا أحمد الذي لجأ إليه، ليجعل من التطريب هدفاً لا حدود له، دون أن يسف أو ينحدر إلى السوقية في استجداء الأكف، وليذكر في الوقت نفسه بشيخ الملحنين وأعماله العملاقة في التطريب.

استهلت أم كلثوم موسمها الغنائي في العام ١٩٦١ بقصيدة «ثورة الشك»، وكانت تتهيأ لأداء وصلتها الثانية بأغنية يا ظالمني عندما أنبأها القصبجي بوفاة «بيرم التونسي»، فطفرت الدموع من عينيها ثم سيطرت على عواطفها حتى استرجعت نفسها، فاستبدلت

على الفور أغنية «يا ظالمني» بأغنية «الحب كده»، وعندما خرجت إلى المسرح، وهدأ التصفيق، نعت برباطة جأش وبكلمات مؤثرة «بيرم التونسي» حتى بكت وأبكت الجمهور معها، ثم انطلقت تغني «الحب كده» كما لم تغنها من قبل، كتحية للشاعر الشعبي العظيم الذي لعب دوراً كبيراً بشعره السياسي الذي أدى إلى نفيه في زمن الملكية، وبشعره الغزلي الذي لم يسبق إليه في أزجاله التي نظم لأعلام الطرب والتلحين.

كان موت «بيرم التونسي» إيذاناً للذين زاملوه وصحبوه في رحلة العمر بقرب آجالهم، وكان أكثر أصدقائه تأثراً الكاتب المسرحي والزجال بديع خيري، والموسيقار زكريا أحمد الذي لحق به بعد أربعين يوماً فقط، بينما ظل بديع خيري ينتظر بضع سنوات، وليسبقه في طريق الموت ابنه الممثل الكوميدي الكبير عادل خيري الذي عجل رحيله المفاجىء بموت أبيه.

وافتتحت أم كلثوم موسمها الغنائي في العام ١٩٦١ كما أسلفنا بقصيدة «ثورة الشك» للشاعر الأمير عبد الله الفيصل آل سعود، التي لحنها السنباطي، وبها ازداد عدد الماسات في عقد القصائد السنباطية ماسة ذات بريق خاص. وعندما سئلت أم كلثوم في إذاعة القاهرة من قبل الأستاذ «حسني الحديدي» عن البيت الشعري الذي انفعلت به أكثر من غيره وهي تغنيه أجابت:

يكذب فيك كل الناس قلبي وتسمع فيك كل الناس أذني

وكان هذا البيت من قصيدة «ثورة الشك»، ومن آخر ألحان السنباطي لها يوم أدلت بهذا الحديث من إذاعة القاهرة في العام ١٩٦٢.

محمد عبد الوهاب الذي عكف على الأغنية الصغيرة ليتحف بها جمهوره العريض، في حدود مساحات صوته التي بات يملك، أعطى بذكاء، وهاجس المنافسة بينه، وبين أم كلثوم على الزعامة الموسيقية يقلقه، بعد أن أمن جانب فريد الأطرش، عدداً من الألحان من أجودها أغنية «قلبي بيقوللي كلام» وأغنية «على شان الشوك اللي في الورد» اللتين كتبهما حسين السيد. وظهرت الأولى في العام ١٩٥٤، والثانية في العام ١٩٥٦، وأتبعهما في العام ١٩٥٦ بأغنيتين من نظم مأمون الشناوي، تقلان جودة عن السابقتين هما: «آه منك يا جارحني» و«على بالي يا ناسيني». كذلك أعطى عملاً عادياً في العام ١٩٥٧ من نظم حسين السيد هو «قل لي عملك إيه قلبي». غير أنه أعطى في العام ١٩٥٩ عملاً رائعاً من أجود أعماله

« مش أنا اللي أبكي » المرهفة أداءً ولحناً ، وهي من نظم حسين السيد أيضاً . ولكن كل هذه الأغاني لم تقنع الجمهور حتى المتعصب له ، بأنه البديل لزعامة أم كلثوم التي ملأت الدنيا وشغلت الناس . ومن هنا قرر التلحين لمطربات ومطربين يستطيعون أن يبرزوا عطاءه ، وأن يظهروا عبقريته التلحينية ، فأغدق روائعه على المطربات والمطربين القادرين ، فلم يجد أمامه سوى عبد الحليم حافظ الذي لحن له جلّ أغاني أفلام «أيام وليالي ، وبنات اليوم ، ومعبودة الجماهير » ، ونجاة الصغيرة التي غنت لحنه السائر « كل ده كان ليه » ، ومن ثم « دلوقت أو بعدين ، وأما غريبة ، ويحبه » ، ولوردة الجزائرية أغنية « خد قلبي » ، ولفايزة أحمد أغاني : « بريئة ، حمال الأسية ، ست الحبايب ، تهجرني بحكاية ، وخاف الله » . ويتفاوت طول هذه الأغاني بين الثلاثين دقيقة والعشر دقائق . كذلك لحن لصباح بعض أغاني فيلم إغراء وهي : « حبيتك يا اسمك إيه ، ياخدوا نور عيني ، ومن سحر عيونك » وكل هذا الفيض من الأغاني ظهر في فترة الخمسينيات فقط ، غير أن أروع ما أعطى وغنى هو بالذات في باب الأغنية القصيرة كان لقصيدة «أحمد شوقي » « جبل التوباد » ، باعتراف رياض السنباطي . وظهرت هذه القصيدة في العام ١٩٥١ .

والمنافسة بين أم كلثوم ، ومحمد عبد الوهاب التي توقفت ظاهرياً منذ أوائل الخمسينيات تفاقمت في أواخرها ، وهي في حقيقتها بين ألحان السنباطي التي كانت وراء مجد أم كلثوم ، وبين محمد عبد الوهاب . وقد اعتبر محمد عبد الوهاب أن منافسه الحقيقي هو رياض السنباطي الرابض وراء أم كلثوم ، والذي سار بعيداً في الكلاسيكيات التي أحلتها في تلك المكانة . ومن هنا اضطر لأن يتجه اتجاهاً مغايراً في التلحين له ولغيره ، حتى ابتعد تماماً عن الأعمال الكلاسيكية التي كان آخرها «النهر الخالد» . وبرغم ابتعاده ، فإن المنافسة الصامتة بين الاثنين استمرت حتى منتصف الستينيات ، عندما غنت أم كلثوم لحن محمد عبد الوهاب الشهير «أنت عمري » ، فأثبت وجوده من جديد على الساحة الفنية في الأغنية الكلاسيكية الطويلة ، وعندما سئل السنباطي عن رأيه في نجاح الأغنية أجاب ضاحكاً :

الأغنية دي .. مثل مباراة بين الأهلي والزمالك اللي الجمهور بيهتم فيها ..!

السنباطي يطلب المساواة بمحمد عبد الوهاب

لقد تربع السنباطي على عرش الأغنية الكلاسيكية ، وغدا سيد التلحين دوم منازع ،

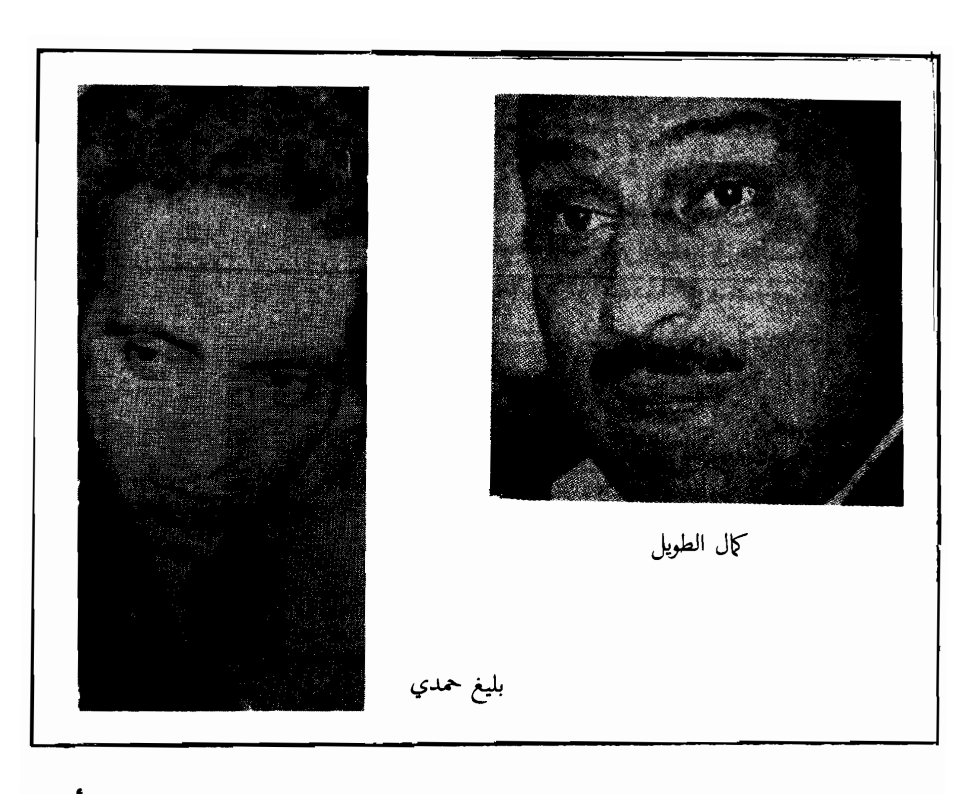
فالشارع يردد ألحانه بحب، والأنظار تتطلع إلى كل جديد يقدمه من وراء كل صوت، وبخاصة صوت أم كلثوم. وبرغم هذا فإن السنباطي كان يشعر بالغبن، لأن الجهات الرسمية ما زالت تعامله دون معاملتها لمحمد عبد الوهاب، وتنظر إليه بخلاف نظرتها لمحمد عبد الوهاب، ومن هنا كان السنباطي يطلب دائماً مساواته به.. لقد ظهرت المنافسة بين العبقريتين على حقيقتها وأمام الملأ، وطلب السنباطي لهذه المساواة تعني مساواة الند للند على الأقل. والسنباطي يعتبر نفسه قد تفوق على محمد عبد الوهاب تماماً، وأنه على قمة مغايرة لقمة محمد عبد الوهاب، فهو صانع الألحان الجميلة لكل الأصوات التي لحن لها بأصالة عربية شرقية لا تشوبها شائبة الاقتباس. وقد سأله الأستاذ محمد تبارك عن رأيه في محمد عبد الوهاب فأجاب بخبرة المعلم الواثق مما يقول:

محمد عبد الوهاب فنان ذكي جداً... وإذا لحن محمد عبد الوهاب لإرضاء عبد الوهاب الفنان، كان هذا هو محمد عبد الوهاب العظيم، وإذا لحن محمد عبد الوهاب ليرض غير عبد الوهاب، فقد نفسه في نظر رياض السنباطي.

غير أن السنباطي لم يحظ بما حصل عليه محمد عبد الوهاب من امتيازات، إلا عندما فرض ذلك فرضاً.. كانت ألحان محمد عبد الوهاب مثلاً لا تعرض على لجنة الاستماع، فاحتج السنباطي وطلب معاملته بالمثل، وقد لبت لجنة الاستماع طلبه في العام ١٩٦٨، وأعفته من ذلك، أسوة بمحمد عبد الوهاب. وعندما حصل هذا الأخير على الدكتوراه الفخرية عام ١٩٧٦ انتظر السنباطي ثلاثة أعوام كي يحصل عليها. وحين نال محمد عبد الوهاب جائزة الدولة التقديرية على جهوده الفنية عام ١٩٧٠ كان على السنباطي أن ينتظر حتى العام ١٩٨٠ كي ينال الجائزة نفسها. ولكن السنباطي تفوق على محمد عبد الوهاب عالمياً، عندما اختير لجائزة أعظم موسيقي في العالم. وقد نال هذه الجائزة في العام نفسه الذي حصل فيه على الدكتوراه الفخرية. وقد حاول محمد عبد الوهاب أن يرشح نفسه لهذه الجائزة فرفض طلبه بإجماع آراء اللجنة، بسبب اقتباساته التي وقفت حائلاً بينه وبين هذه الجائزة.

أحـوال الملحنيـن والمطربيـن

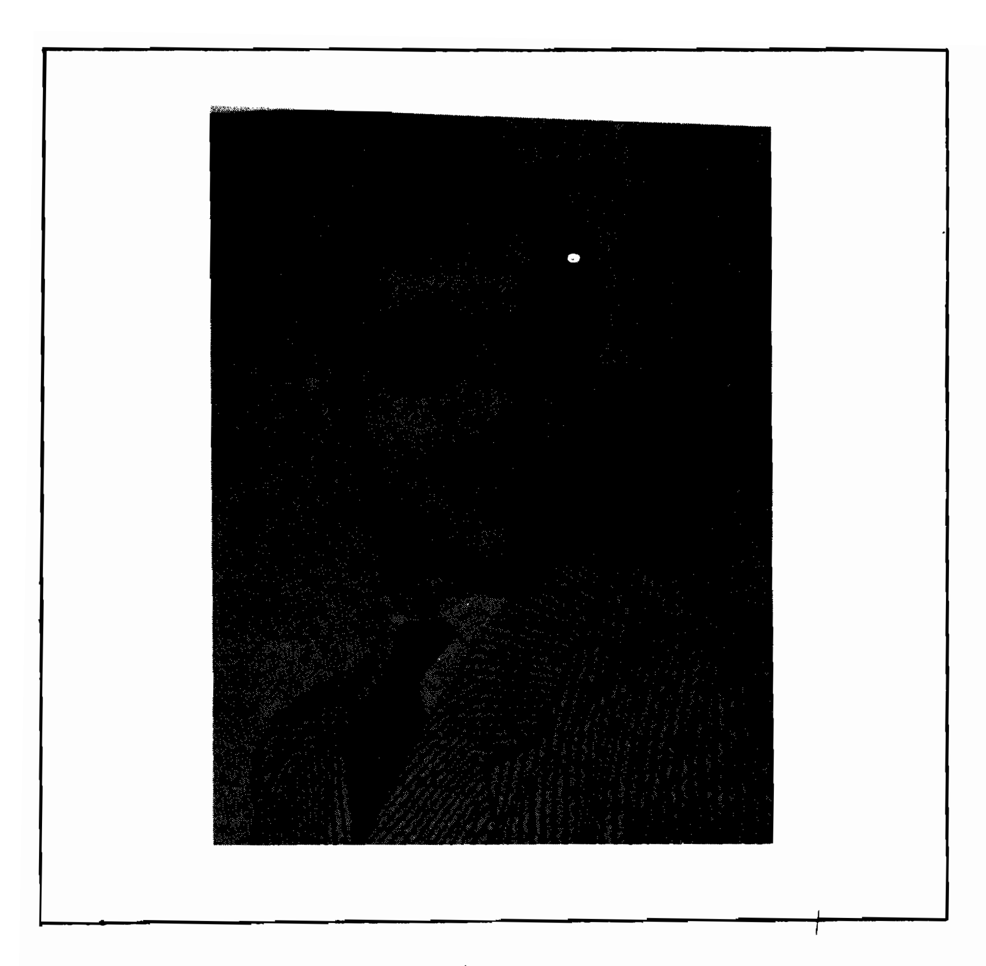
وينقضي العام ١٩٦١ ورياض السنباطي في قمة مجده وعطائه، ومحمد عبد الوهاب



كمال الطويل

بليغ حمدي

قلق على عرشه، وعبد الحليم حافظ يصعد درجات المجد والشهرة بسرعة، وفريد الأطرش مسترخ على عرشه السينمائي، وعلى حفلات شم النسيم التي أصبح سيدها المطلق، وكمال الطويل يعتزل الموسيقا بعد روائعه إلى لعبة التجارة، والموجي وبليغ حمدي يشرقان بما أعطيا على الساحة الفنية، ووردة الجزائرية تطل بحذر على الحياة الموسيقية، وشهرزاد ونجاة وفايزة أحمد يتوجسن منها، ومحمد عبد الوهاب، يخطط ليضع عبد الحليم حافظ في حلق فريد الأطرش، كي يغص به، وفريد الأطرش يحارب بفنه على كل الجبهات خوفاً على مصيره من إقليمية الفنانين المتعصبين، وأم كلثوم تسمو بفنها، وتدفع إلى السنباطي بمونولوج أحمد رامي الجديد «حيرت قلبي معاك» الذي حير الملحنين بخوارقه عند ظهوره في العام ١٩٦١ ليزهو على لحني بليغ حمدي «ظلمنا الحب» الذي كتبه «عبد الوهاب محمد» و«أنساك يا سلام» لمأمون الشناوي ولتغنيها كلها في موسم العام ١٩٦١ قبل أن تخيم على سماء الجمهورية العربية المتحدة سحابة الانفصال السوداء التي ضربت الوحدة في أيلول /سبتمبر/ من عام ١٩٦١ .



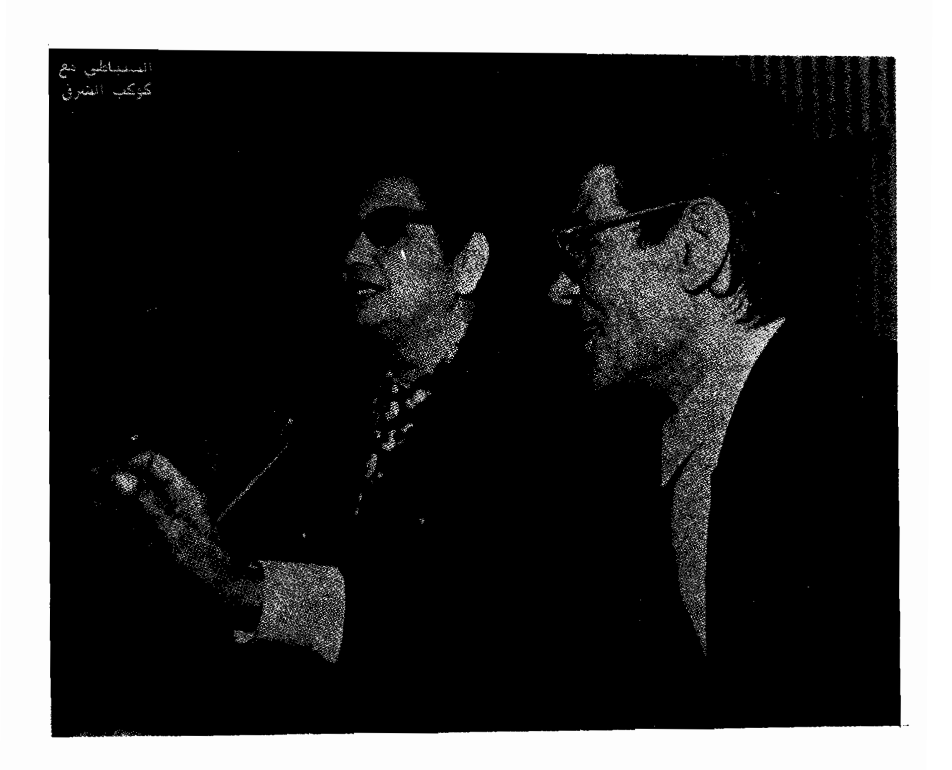
محمد الموجي

أحـداث الستينـات الجســام

أدى ابتعاد ثورة العراق عام ١٩٥٨ عن المد العربي، وفشل ثورة الشواف في الموصل، واستئثار عبد الكريم قاسم بالحكم. وتآمر الرجعية والصهيونية والأمبريالية، على الجمهورية العربية المتحدة، إلى نجاح زمرة من الضباط السوريين الرجعيين، في ضرب الوحدة، وتحقيق الانفصال، غير أن هذه الزمرة ومن ورائها القوى الرجعية، لم تسعد طويلاً بالخزي الذي حققته، إذ سرعان ما أعلن حزب البعث العربي الاشتراكي في الثامن من شباط /فبراير/ ١٩٦٣ ثورته المظفرة، لتسارع القوى الرجعية والصهيونية والامبريالية لتطويق الحدث الكبير، فأرسلت الولايات المتحدة الأمريكية أسطولها إلى الشواطىء اللبنانية، وأنزلت بريطانيا بعض قواتها في الأردن خشية من المد العراقي، أو من ثورة في صفوف الجيش الأردني تودي بالملكية، وتعجل بالوحدة بين العراق والأردن، والتي سبق وتمت في ظل البيت الهاشمي في القطرين المذكورين. وبعد شهر واحد على ثورة البعث في العراق، ونتيجة للغليان الشعبي، والمظاهرات الضخمة، والاضطرابات التي عمت القطر العربي السوري أعلن حزب البعث العربي الاشتراكي في الثامن من آذار /مارس/ عام ١٩٦٣ ثورته من أجل الوحدة والحرية والاشتراكية. لتلتقي ثورة البعث في القطرين العربيين السوري والعراقي، مع ثورة ٢٣ /يوليو/ تموز ١٩٥٢ على طريق المبادىء المعلنة، وبذلك عاد أمل الوحدة الذي غيبه ليل الانفصال الأسود ليضيىء في سماء العرب، من خلال الاتفاق الثلاثي الوحدوي، الذي صدر عن العواصم الثلاث «بغداد، دمشق، القاهرة» في السابع عشر من نيسان /ابريل/ عام ١٩٦٣، ليعلن في ذكرى عيد الجلاء الذي يحتفل به القطر العربي السوري في سورية بذكرى

جلاء المستعمر الفرنسي عن القطر، الوحدة المدروسة المزمع قيامها بين الأقطار العربية الثلاثة.

واحتفالاً بهذه المناسبة أقيمت في العواصم الثلاث الأفراح، وأخذ الناس يرقصون ويهزجون في الشوارع، وكرست الإذاعات براجمها من أجل ذلك، بينما أصاخ ملايين العرب إلى أم كلثوم وهي تشدو بهذه المناسبة في حفلتها الشهرية، أغنيتها التي كتبها «بيرم التونسي» ولحنها السنباطي «طوف وشوف» فكان أول لحن وطني قومي يظهر في هذه المناسبة.



السنباطي مع كوكب الشرق

واحتفاءً بالحدث الكبير قاد السنباطي بنفسه لأول مرة في حياته الفرقة الموسيقية، ويبدو أن السنباطي نسي هذا الأمر في غمرة الأحداث، لأنه عندما سئل بعد وفاة أم كلثوم من قبل محرر مجلة آخر ساعة الأستاذ «محمد طه» عن سيدة الغناء أجاب:

إنها عملاقة .. تماماً مثل الأهرام .. إنني أرتجف عندما أسمع أم كلثوم ، وعلى الرغم من إنها غنت ثلاثمئة لحن من ألحاني ، إلا أنني لم أحضر حفلة واحدة ، لأني أفضل أن أسمعها في غرفتي مع أجهزة التسجيل الكثيرة التي أسجل بها كل همسة من همساتها في كل أغانيها ....

وبرغم قول السنباطي هذا ، فإنه حضر حفلتها المذكورة في العام ١٩٦٣ ، وقاد فرقتها الموسيقية بلحنه الرائع القوي « طوف وشوف » الذي يخاطب به زعيم الأمة العربية الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، والذي كان حاضراً آنذاك ، وظل يشرف على وصلات أم كلثوم بقيادته الموسيقية حتى نهاية الحفل ، ليحظى بعد ذلك بتهنئة خاصة من الرئيس عبد الناصر الذي أشاد به وبعبقريته ونبوغه . وبعد يومين على ذلك صدر قرار بتعيينه أستاذاً للأداء الغنائي والموسيقي في الكونسرفاقوار ، تقديراً لأعماله الفنية وجهوده الشخصية في الموسيقا .

نكسة حزيران / يونيو ١٩٦٧

ما لبثت الأفراح التي أججت المشاعر العربية من المحيط إلى الخليج ، أن انطفأت دفعة واحدة في أعقاب العدوان الاسرائيلي على مصر وسورية والأردن في الخامس من حزيران /يونيو/ عام ١٩٦٧ ... كانت الصدمة قاسية ، والهزيمة جمدت الحياة في القطرين ، وزادت في أسى ويأس الشعب العربي . كما أن جعجعة « أحمد سعيد » عن الانتصارات الوهمية من إذاعة صوت العرب ، فتحت آذان العرب وأسماعهم وعيونهم على الإعلام المنهار ، الذي بنى أمجاده الإعلامية على أرض من الرمال . ومن غمار اليأس المستولي على النفوس ، انبثق أمل ، التقطته أذن المستمع العربي من وراء صوت أم كلثوم الهادر ، ولحن السنباطي الغاضب ، قبل أن تتوقف المعارك ليغني معهما من شعر صلاح جاهين :

راجعين بقوة السلاح — راجعين نحرر الحمى
راجعين كما يرجع الصباح — من بعد ليلة مظلمة

كان هذا اللحن ، هو اللحن الوحيد تقريباً الذي أفرزته نكسة حزيران /يونيو/ ١٩٦٧ وكان دعوة صريحة للنضال ، ولتحرير الأراضي العربية والوطن العربي بقوة السلاح . ومع انبثاق هذا اللحن ، زغردت على الهضاب الفلسطينية لأول مرة مذ قيام إسرائيل ، ألحان أخرى ، شدا بها هذه المرة رصاص الثورة ، ورجال المقاومة الفلسطينية الذين بدؤوا عملياتهم العسكرية

خلف خطوط العدو الصهيوني، لترتفع المعنويات المنهارة، ولتبدأ معها حرب الاستنزاف الطويلة.

لقد أثار ولادة الثورة الفلسطينية، مذ أخذت بالتصاعد داخل الوطن المحتل، الكتّاب والشعراء والفنانين، وكانت حصيلة ما توصل إليه هؤلاء، عودة موضوعية إلى الواقع الذي أدى إلى الهزيمة، وهذه العودة دفعت إلى التأمل وإلى النقد الذاتي، وإلى ولادة أعمال لعدد من الكتاب الشبان الذين جرحتهم نكسة حزيران. كان من أبرزها «ليلة سمر من أجل الخامس من حزيران» للكاتب المبدع «سعد الله ونوس» و«مسرح الشوك» بإسقاطاته الرائعة.

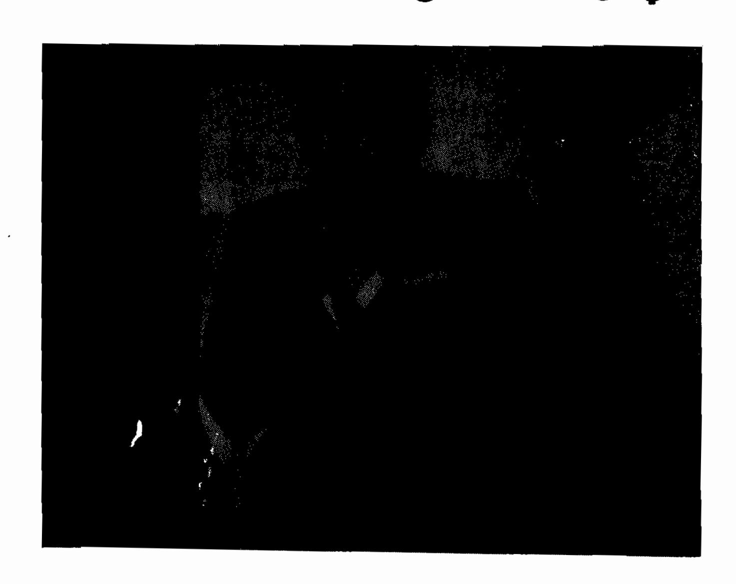
كذلك انبرى الشعراء والزجالون، ينظمون بألم ويتطلعون إلى المستقبل بأمل بدا لهم مستحيلاً.. ومن خلال كل هذا، اختار محمد عبد الوهاب نصاً لمنصور رحباني قام بتلحينه محمد عبد الوهاب ولم يشتهر كثيراً هو «حي على الفلاح» فقد غطت النكسة كل شيء، وطغت حتى على أصوات الفنانين. ويذكر لحن عبد الوهاب هذا بقصيدة «فلسطين» لعلي محمود طه، التي غناها بعد نكسة عام ١٩٤٨ ليحض من خلالها برغم الأسى الذي تحمل في أعطافها على الجهاد، وعلى دعوة الشباب الفدائي للتضحية بالذات في سبيل تحرير فلسطين. كذلك غنت أم كلثوم من ألحان بليغ حمدي «سقط النقاب» دون أن تحدث أثراً...

كان على العرب أن ينتظروا ست سنوات قبل أن تثأر لهم سورية ومصر ومن ورائها الأمة العربية من عار نكسة حزيران، وتكيلا لإسرائيل في حرب تشرين الأول /أكتوبر/ التحريرية عام ١٩٧٣ الضربات التي مزقت أسطورة الجيش الاسرائيلي الذي لا يقهر، فأعادت بذلك الثقة لقدرات الجندي العربي في الحروب الحديثة، وفي الاتجاه التقدمي الذي كانت تقوده بثقة وتصميم سورية العربية.

لقد انقضى بين الاتفاق الثلاثي الوحدوي في نيسان /أبريل/ عام ١٩٦٣ وحرب تشرين /أكتوبر/ التحريرية ١٩٧٣ عشر سنوات، فماذا صنع السنباطي طوال هذه الفترة غير لحن «راجعين بقوة السلاح» وأين غدا موقعه بالنسبة لأعلام التلحين وأهل الطرب، وبخاصة محمد عبد الوهاب.

قبل عام واحد من ثورة البعث في العراق وسورية، أعطى لحنه الديني العميق «تائب تجري دموعي ندماً» الذي نظمه «عبد الفتاح مصطفى»، وغنته أم كلثوم، مزيداً من الخشوع ليتوج به أعماله الدينية الأخرى. وفي العام نفسه غنت أيضاً من ألحانه وكلمات

عبد الوهاب محمد مونولوج «حسيبك للزمن» الذي أهرق فيه كثيراً من أوراق النوطة، واستغرق منه سنة كاملة، ليأتي على تلك الحلة القشيبة التي ظهر فيها، ويجمع المتتبعون لأعمال السنباطي على أن هذا المونولوج يتطلب مستمعاً ذواقة ذا إحساس خاص جداً.



محمد عبد الوهاب

محمد عبد الوهاب النائم على أمجاده، والذي تراجع إلى الوراء منذ غنى في الخمسينيات ألحاناً ماتت في مهدها كأغنية «الدنيا سيجارة وكاس» التي منعت إذاعتها، وأغنية «إنت إنت ولا انتش داري» وأغنية «الكاس بين أيدي»، لم يعنَ كثيراً في الأغاني غير الوطنية والقومية. ولعل أجمل وأرق ما لحن وغنى من قصائد، قصيدة «أغار من قلبي» لعبد المحسن عبد العزيز، وقصيدة «أيها الساري» لعبد المنعم الرفاعي، وقصيدة «يا ليل صمتك» من شعر وزير مالية المملكة العربية السعودية آنذاك «محمد سرور الصبان»، وكذلك القصائد والأغاني التي لحن للعديد من المطربين والمطربات، كقصيدة «أيظن» لنزار قباني التي غنتها «نجاة» وقصيدة «لا تكذبي» لكامل الشناوي، التي حلق فيها عبد الحليم حافظ تعبيراً وأداءً إلى مشارف عالية، قصرت عنه نجاة الصغيرة، عندما غنتها قبله، وكل هذه الأعمال تدل على ما يستطيع محمد عبد الوهاب أن يصنعه إذا كان راضياً عن نفسه وعمله على حد قول السنباطي.

وفي الفترة التي سبقت «أنت عمري» وبعدها، أعطى أغاني أخرى تنضح بالقوة، منها قصيدتان لفيروز «سكن الليل» لجبران خليل جبران، و«مرَّ بي» لسعيد عقل، ولصباح أغنية «عالضيعة» الخفيفة المرحة. كذلك ظهرت له ألحان ضعيفة الشأن منها أغنيات: «تراهني وبصراحة، وراجع لي من تاني» وغيرها لفايزة أحمد، وأغنية «الوي الوي» و«لست أدري» لعبد الحليم حافظ، وهذه الأخيرة على الرغم من التغييرات الطفيفة التي أدخلت عليها بالإضافة إلى توزيع علي إسماعيل الجديد لها، لم تحقق سبقاً على محمد عبد الوهاب الذي غناها في الأربعينيات في فيلم «رصاصة في القلب» وكأني بمحمد عبد الوهاب قد هدف من وراء قصيدة «أبي ماضي»، هذه ــ لست أدري ــ تذكير الناس به عن طريق صوت عبد الحليم حافظ، على نحو ما فعل مع فيروز، عندما غنت له «يا جارة الوادي» و«خايف أقول»، ومع «وردة» فيما بعد عندما غنت له «يا مسافر وحدك» من فيلم «ممنوع الحب» وفشلت، و«وليد توفيق» عندما غنى «بلاش تبوسني» ليهوي عن طريقها أداءً وتعبيراً إلى الحضيض، بعد أن تم تذكير الناس بمحمد عبد الوهاب.

ومن وراء كل هذه الأعمال، تبرز أغنيته الناعمة المعاتبة الرقيقة «هان الود عليك» لتمحو من أذهان الناس ما علق بها من أغنياته الضعيفة الشأن.

والأغنية القصيرة لم تكن هاجس السنباطي. ومع ذلك لحن لشهرزاد «ضي القمر»، ومونولوج رائع هو «ساعة واحدة»، ولنازك قصيدة عبد الله الفيصل «ليته يعرف المللا» ليكرس من خلالها المطربة نازك في عداد المطربات القادرات، ولسعاد محمد قصيدة «نداء الليل» الكبيرة، من شعر محمود حسن إسماعيل، وقصيدة «حنان النشوة» الجميلة، من شعر صالح جودت. وقد دعم بهاتين القصيدتين من مكانة سعاد محمد الفنية.

يبدو أن السنباطي حنّ في الستينيات إلى الغناء الذي ابتعد عنه طويلاً، فخرج على المعجبين بفنه بقصيدتين الأولى «أشواق»، من شعر عبد الفتاح مصطفى، والثانية «أين حبي» من شعر «محمد أبي الوفا» وفي هاتين القصيدتين اعتمد على المقدمات الطويلة المشرقة بالألحان والإيقاعات النابضة الموظفة لخدمة الموسيقا والغناء. وعلى الرغم من تميز القصيدتين لحناً ونظماً وأداء، فقد اشتهرت «أشواق» وراج سوقها أكثر من «أين حبي» حتى إن محمد عبد الوهاب صرح للصحافة الفنية قائلاً:

لو أن السنباطي لم يلحن ويغنِ طوال حياته الفنية سوى هذه القصيدة ــ يقصد أشواق ــ لأهلته وحدها لبلوغ مصاف الخالدين..

بليغ حمدي المعجب بالمطربة السورية ميادة حناوي، أخذ على عاتقه بعد أن أعطاها العديد من ألحانه إقناع السنباطي بناء على طلبها بالتلحين لها. وعندما اجتمع به في الكويت تمكن من إقناعه، وأخذ موافقته بالتعاون معها على أن تكون قصيدة «أشواق» استهلالاً لهذا التعاون، فاشترط السنباطي، أن يتم التنفيذ تحت إشراف «بليغ حمدي». وفعلاً غنت «ميادة» «أشواق»، بنجاح حاز على قبول السنباطي الذي قرر عندما التقاها في بيروت عام ١٩٨٠ أن يضمها إلى قائمة المطربات اللائي يلحن لهن. ولكن الموت لم يتح له أن يعطيها سوى لحن واحد قوي يذكر بكلثومياته هو ــ ساعة زمن ــ الذي غنته في حفلات معرض دمشق الدولي، ولحن آخر قديم، هو «ليه يا بنفسج» الذي وضعه ذات يوم لصالح عبد الحي، وسمح لها بغنائه فأجادت فيه إلى حدٍ ما.

في العام ١٩٦٣ وقبل ولادة «أنت عمري» بأشهر، أضاءت في سماء أم كلثوم أغنية «للصبر حدود» التي كتب كلماتها عبد الوهاب محمد، لتحلق بها من وراء ألحان محمد الموجي، ولتذكر بأسلوب شيخ الملحنين الذي فقده فن التطريب. وقد أحس الناس من خلال التطريب الذي سارت فيه أم كلثوم بعيداً، بأنها تغني «آهات» زكريا و«أمله» و«هواه الغلاب»، وأنها نسيت في تطريبها حتى «الموجي» الذي لحنها، فايقظت في النفوس ذكرى زكريا، حتى خيل للناس بأن زكريا أحمد خرج من رمسه، وجاء يبحث عن الموجي ليهنئه على هذا اللحن الكبير.

أنــت عمــري

كانت أم كلثوم التي استراحت نهائياً من مزاحمة محمد عبد الوهاب، تقف على القمة المقابلة لقمة محمد عبد الوهاب. وكان حلم الجماهير العربية، أن تلتقي القمتان من خلال عمل فني مَشترك. وكان محمد عبد الوهاب يعرف أن وراء قمة أم كلثوم يكمن نبوغ رياض السنباطي الذي صنع منها معجزة من معجزات الغناء الكلاسيكي، وإن عليه أن يحافظ على القمة التي يتربع عليها أسوة بالقمة التي تقف عليها أم كلثوم. ولم يكن يدري وهو يحضر احتفالات أعياد الثورة التي اعتاد أن يقدم فيها أسوة بأم كلثوم أعمالاً تشيد بمنجزاتها،

بأنه سيلتقي بأم كلثوم، في أثناء تقديم التهاني بالعيد للرئيس عبد الناصر، وأن الرئيس عبد الناصر سيطلب منهما تقديم عمل فني مشترك.

ويتحدث محمد عبد الوهاب عن هذه المقابلة، وعن طلب الرئيس جمال عبد الناصر فيقول(٥):

كنت قد تعودت خلال أعياد ٢٣ تموز /يوليو/ أن أقدم عملاً فنياً.. نشيداً من تلحيني أو مقطوعة موسيقية.. وتصادف وجودي ووجود أم كلثوم لتحية الزعيم جمال عبد الناصر، وكان إلى جواره بنادي الضباط المشير عبد الكريم عامر، فقال عبد الناصر موجهاً الكلام لي ولأم كلثوم:

لن أغفر لكما عدم اشتراككما في عمل فني واحد.. أين رواية «مجنون ليلى» التي سمعت أنك لحنتها...

وقال المشير عامر:

المهم أي عمل فني يشتركان فيه..



جمال عبد الناصر يقلد جائزة الدولة التقديرية لكل من أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب

(٥) نشر هذا الحديث في مختلف الصحف والمجلات القاهرية واللبنانية والكويتية، وفي كتاب صغير عن أم كلثوم صدر عن المكتبة الحديثة للطباعة والنشر في بيروت بدون تاريخ.

وقالت أم كلثوم : لا مانع ...

وقلت : أنا أتمنى ...

وانتهى الحديث عند هذا الحد ...

وفي أحد الأيام زارني الفنان أحمد الحفناوي وقال لي :

لدى أم كلثوم استعداد لتغني لحناً لك[٦] ...



أم كلثوم وعبد الوهاب في تدريبات على «أنت عمري»

---

(٦) أحمد الحفناوي، هو عازف الكمان الأول في فرقة أم كلثوم، وعنده العديد من المؤلفات الموسيقية.

وكنت في تلك الفترة ألحن أغنية «أنت عمري» لأغنيها بنفسي، وبعد أن انتهيت من تلحين بعض مقاطعها، اكتشفت أن هذه الأغنية مع بعض التعديلات في اللحن تصلح كبداية للعمل الفني بيني وبين أم كلثوم، فأسمعتها بداية اللحن في الهاتف، وأعجبت به ثم التقينا ومعنا مؤلف الأغنية «أحمد شفيق كامل»، فأدخلت أم كلثوم بعض التعديلات على كلمات الأغنية، وجعلت مطلعها «رجعوني عينيك» بدلاً من «شوقوني عينيك».

غنت أم كلثوم «أنت عمري» في أول خميس من شهر شباط /فبراير/ عام ١٩٦٤، وكانت الجماهير العربية تترقب هذا الحدث باهتمام من المحيط إلى الخليج، فاقفرت الشوارع والمقاهي والمحلات العامة في المدن الكبيرة والصغيرة من الناس، وتحلقت حول أجهزة الاستماع ــ راديو ــ ارتقاباً للقاء القمتين في أول عمل فني مشترك، وألغت إذاعة دمشق نشرتها الإخبارية التي تذاع في الساعة الحادية عشرة والربع لتنقل بدورها الأغنية عبر قنواتها.

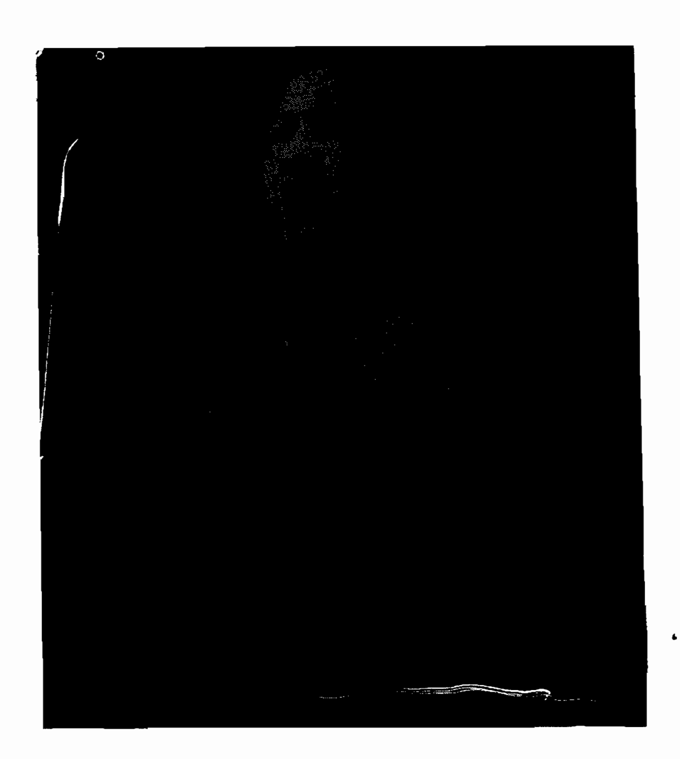


محمد عبد الوهاب يهنىء أم كلثوم بعد «أنت عمري»

وغنت أم كلثوم وأبدعت واستغرق غناؤها لها ما يزيد عن الساعتين، وانتهت وصلات أم كلثوم الثلاث في تلك الليلة مع الفجر، لتبدأ الصحافة بعد ذلك وصلات إعلامية، لم تكن تنته إلا لتبدأ، وكانت أجهزة الإعلام الرسمية وراء هذه الضجة التي أريد منها، توجيه

أنظار العرب سياسياً إلى القاهرة، وإلى إذاعاتها العديدة وصحافتها، الأمر الذي لم يحدث قبلاً في أغاني أم كلثوم السنباطية الرائعة. وكان على النقاد أن ينتظروا طويلاً كي تهدأ الضجة ليدلوا بدلوهم، ويعطوا رأيهم فيها. وبدأ الناس يكتشفون بأن أحكامهم المتسرعة، رضخت لاعتبار وحيد يكمن في لقاء القمتين لأول مرة، وأن الأغنية على ما فيها من تفنن لا يمكن أن نقارن بما صنعه السنباطي في أغاني «هجرتك» و«جددت حبك» و«ذكريات» و«قصة الأمس» وكلها من أعمال الخمسينيات.

وبعيداً عن الحماسة العاطفية لمحمد عبد الوهاب أو السنباطي فإن أغنية محمد عبد الوهاب «أنت عمري» لم تقدم جديداً، اللهم إلا إذا اعتبرنا استخدام محمد عبد الوهاب لبعض الآلات الغربية تجديداً، ومعارضته لقفلات السنباطي المثيرة، بقفلات مغايرة إبداعاً. وهذه القفلات التي اضطر أن يعود إليها في ألحانه الأخرى لأم كلثوم لينتزع الإعجاب عن



أم كلثوم تغني «أنت عمري»

طريقها، هي القفلات السنباطية التي أطلق عليها المصريون اسم «القفلات الحراقة». ومحمد عبد الوهاب اهتم كعادته بالمقدمة الموسيقية واللوازم التي استخدم منها أربع فقط في كل مقاطع الأغنية.

والمقدمة الموسيقية في حقيقتها ليست سوى مقطوعة موسيقية طويلة ومستقلة تماماً عن الغناء ولا تمهد أو ترتبط به إلا في الجملة الموسيقية الأخيرة، والإيقاعات التي وظفها في الأغنية، بدت وكأنها موظفة لخدمة الرقص أكثر من خدمة الموسيقا والغناء. ولعله تأثر في هذا بالملحن «بليغ حمدي» الذي يلجأ في لوازمه إلى استخدام مثل هذا الإيقاعات التي تُخرج عند الاستماع إليها حتى الرجال عن وقارهم. وإيقاعات محمد عبد الوهاب في هذه الأغنية كانت متنافرة وشاذة، ولا تستقيم مع التعبير الذي كانت تعيش فيه أم كلثوم.

وأغنية «أنت عمري» يستطيع كل مطرب أداءها، بالمستوى نفسه الذي قدمته أم كلثوم، اللهم إلا في بعض مواضع الأغنية التي قدمت فيها أم كلثوم قدراتها الفنية، وذلك بخلاف ألحان السنباطي لها، والتي يمكن أن يؤديها المطربون والمطربات بعيداً عن الخصوصية الكلثومية الموضوعة لها تحديداً. والسنباطي في هذا الأمر يشبه الكاتب المسرحي الذي يكتب دوراً معيناً لا يجيده سوى الممثل الذي كتب له. وإذا تمكن أي ممثل آخر من أدائه، فإن الأداء عند ذاك يفتقر إلى النكهة الخاصة بالممثل المكتوب له الدور أصلاً. وأغنية «أنت عمري» يستطيع أي مطرب أن يؤديها وبمنتهى البساطة، وخير دليل على ذلك، أغنية «دارت الأيام» التي أبدع فيها كل من «عبد الحليم حافظ» و«صفوان بهلوان» وتجاوزا فيها ــ وخاصة صفوان ــ حتى محمد عبد الوهاب الذي غناها، إن لم نقل أم كلثوم.

ومحمد عبد الوهاب بعد هذا، اقتبس المقدمة الموسيقية الطويلة من لحنين شهيرين، الأول ــ وهو الذي جعله الجزء الأساسي في المقدمة ــ أخذه من كونشرتو البيانو والأوركسترا الأول للموسيقي السوفييتي «آميروف»، والثاني الذي يتميز بإيقاع، أخذه عن الموسيقي الاسباني «ارثورو بافان». وقد غنت هذا اللحن المغنية الإسبانية الذائعة الصيت «لويزا أورتيغا» في أوبريت صورت خاصة للتلفزيون بعنوان «الغجرية» واللحن المذكور تؤديه الأوركسترا أولاً قبل أن تؤديه غناء «لويزا أورتيغا». وقد أذيعت مشاهد من هذه الأوبريت عدداً من المرات، وبخاصة الذي يتضمن هذا الجزء، في برنامج بانوراما التلفزيوني من التلفزيون العربي السوري إبان اصطياف الموسيقار محمد عبد الوهاب في مصيف بلودان عام ١٩٧٥.

كانت «أنت عمري» كما شبهها السنباطي عبارة عن مباراة بين الأهلي والزمالك.. أي بينه وبين محمد عبد الوهاب. وعندما سئل بعد سنوات عن رأيه في أجمل ألحان محمد عبد الوهاب لأم كلثوم أجاب: أنت عمري.!

وهو بهذا القول ينفي ويرفض كل ألحان محمد عبد الوهاب لأم كلثوم بعد «أنت عمري» ويلمح في الوقت نفسه إلى الضجة الإعلامية الفارغة التي قامت حولها، وإلى ما قال به النقاد بعد ذلك، وإلى أن عظمتها الوحيدة تكمن في أنها جمعت بين قمتين فحسب.

في الواقع، فإن «أنت عمري» خبا ذكرها بعد سنوات قليلة على ولادتها، ولم تعد في المكانة التي كانت عليها، يوم كُرّس الإعلام الرسمي كله من أجلها.

عـودة لألـحـان الستينيـات

لم يتوقف السنباطي ومحمد عبد الوهاب وبليغ حمدي عن العطاء لأم كلثوم بعد «أنت عمري»، وكان العندليب الأسمر قد احتل الساحة الفنية، وأخذ يزاحم فريد الأطرش من وراء ألحان محمد عبد الوهاب وبليغ حمدي والموجي، وفق المخطط الذي رسمه محمد عبد



رياض السنباطي

الوهاب ، ليضرب به عصفورين بحجر واحد ، الأول إبعاد فريد الأطرش الذي ما زال يزاحمه في مجال الأغنية القصيرة عن مكانته التي وصل إليها بجهده وعرقه وكفاحه ، وإلهاء عبد الحليم حافظ به ، والثاني إبعاد عبد الحليم حافظ عن مجرد التفكير في الوصول إلى قمته ــ قمة محمد عبد الوهاب ــ وذلك بمشاركته في شركة الأسطوانات التي يملك ــ صوت القاهرة ــ.

السنباطي الذي آثر عزلته ، انبرى إلى ماساته يعالجها بخبرة الصانع الماهر المدرك لقيمة ما يصقل من ماسات ودرر ، فهل كانت « أنت عمري » حافزاً له كي يخوض معركة المنافسة الصامتة ، أم أنها مرت في حياته الثقافية عابرة كغيرها من الأغاني التي تضيء بعض الوقت قبل أن تخبو ؟!.

دون شك كانت « أنت عمري » هدفاً من أهداف السنباطي ، ومن أهداف بليغ حمدي والموجي أيضاً ، اللذين كانا يطمحان بدورهما كملحنين إلى قمة السنباطي قبل قمة محمد عبد الوهاب . ولكن الوصول إلى قمة السنباطي التلحينية ، كانت ما تزال بعيدة ، على الرغم من تلألؤ بليغ حمدي في لحنه الذي كتبه « مرسي جميل عزيز » « سيرة حب » وغنته أم كلثوم ، ولحنه الآخر « كل ليلة كل يوم » الذي نظمه مأمون الشناوي وغنته أم كلثوم أيضاً في موسم ١٩٦٤ ، وهو الموسم الذي ظهرت فيه « أنت عمري » ، وظلت طاغية على كل عمل آخر غيره .

السنباطي الذي ظل أسير عزلته ، كان يريد أن يبرهن على أنه الملحن الأفضل ، على الرغم من إيمان الجماهير بذلك ، وكان هاجس « أنت عمري » الدافع إلى عطائه الذي أخذ يتوهج منذ العام ١٩٦٥ أكثر فأكثر ، والحافز له كي يتجاوزها باعتراف النقاد ، فلحن من نظم عبد الفتاح مصطفى أغنيتي « لا يا حبيبي » و « أقولك أيه عن الشوق » اللتين قضتا على لحن بليغ حمدي « بعيد عنك » والذي عرف الحياة فيما بعد بفضل نص مأمون الشناوي ، كذلك فإن لحن محمد عبد الوهاب لأغنية « أنت الحب » الذي انتظر أن يحدث ضجة مماثلة لضجة « أنت عمري » مرّ هادئاً برغم جماله ، ودون كبيرالتفات ، بينما ظل لحنا السنباطي متوهجين .

محمد عبد الوهاب الذي كان يحلم بنصر آخر على غرار انتصاره في « أنت عمري » عمل بعد « أنت الحب » التي فيها من المميزات والنقاء والصفاء ما يفوق « أنت عمري » في أغنية « أمل حياتي » صحيح أن لحن « أنت الحب » لم ينجح ، ولم يحقق الانبهار الذي أحدثته

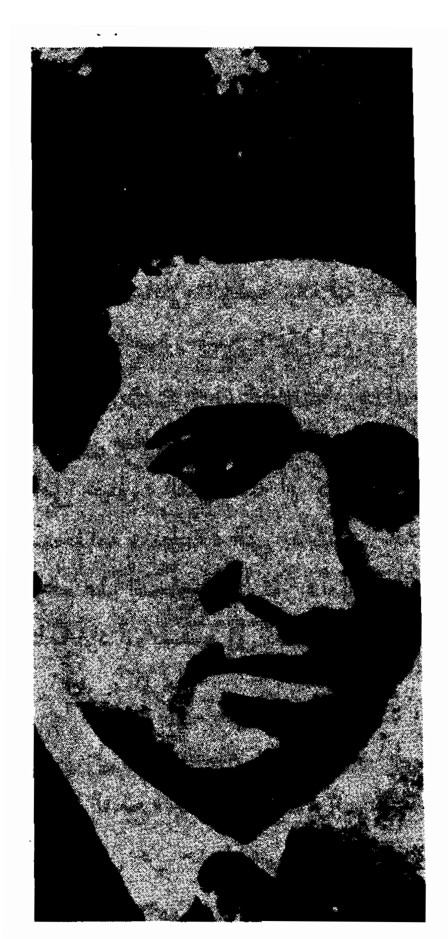
«أنت عمري»، ولكنه وهو الفنان الذكي الذي يعرف ما يرضي الجماهير، انصرف إلى تحقيق ذلك في «أمل حياتي»، والانبهار الذي حدث في «أنت عمري» وغاب تماماً في «أنت الحب» يجب أن يعود في «أمل حياتي»، وكما كانت «أنت عمري» هاجس السنباطي، فإن أعمال السنباطي الوطنية والغزلية «حولنا مجرى النيل» لعبد الوهاب محمد، و«الصباح الجديد» لمحمود حسن إسماعيل، و«حاقولك إيه عن الشوق» و«لا يا حبيبي» وغيرها، كانت بدورها هاجس محمد عبد الوهاب، ولكي يؤكد محمد عبد الوهاب أستاذيته، ويقضي تماماً على منافسه الوحيد السنباطي. هيأ كعادته الوسط الإعلامي، ومهد الجو للحنه الجديد «أمل حياتي» الذي غنته أم كلثوم في موسم العام ١٩٦٥ ليحدث دوياً كبيراً، وخاصة في استخدامه «للطبلة» التي بدت من خلال توسطها للازمة الموسيقية كأنها كونشرتو للطبلة. وبرغم هذا النجاح، فإن نور «أمل حياتي» سرعان ما انطفأ تاركاً وراءه أثراً يحن إليه المستمع، كلما أراد أن يستمع إلى تلك «الطبلة» في تلك اللازمة الموسيقية الراقصة التي عرفت طريقها إلى شارع الهرم.

في العام نفسه عارض السنباطي اللحن القديم لقصيدة أبي فراس الحمداني «أراك عصي الدمع» فلم ينجح، وإن بدا في انسيابه الشاعري أنه وراء عملية تجريب كبيرة ستتمخض عن حدث فني كبير، وكانت هذه القصيدة هي آخر الأغنيات التي عزف فيها محمد القصبجي على عوده في فرقة أم كلثوم، إذ أصيب بالشلل الذي لم يمهله كثيراً، ليقضي نحبه بعد شهور في العام ١٩٦٦.

محمد القصبجي

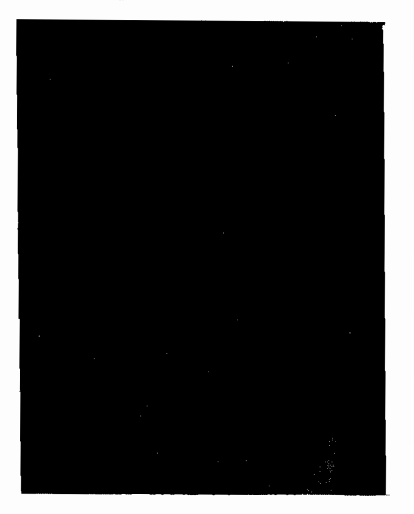
ربما كان الموسيقار الراحل محمد القصبجي أهم موسيقي وملحن مرَّ على الوطن العربي في هذا القرن، على الرغم من شهرته المتواضعة التي طغت عليها أسماء العمالقة الآخرين «سيد درويش، زكريا أحمد، محمد عبد الوهاب، رياض السنباطي وحتى فريد الأطرش» وتأتي أهمية القصبجي من إنجازاته المبدعة التي حققها منذ مارس التلحين في العام ١٩١٧ ولغاية توقفه عن ذلك في العام ١٩٤٦، وليقنع بعد ذلك بأن يظل عازفاً على العود في فرقة أم كلثوم، وقائداً ومعلماً لها إلى أن توفاه الله في الخامس والعشرين من آذار ١٩٦٦.

ولد القصبجي في الخامس عشر من نيسان /أبريل/ عام ١٨٩٢، وهو العام نفسه



سيد درويش

محمد القصبجي



الذي ولد في سيد درويش، وعندما احترف التلحين بعد وفاة أبيه الشيخ علي القصبجي في العام ١٩١٧ أدرك أن الوصول إلى أعلام الطرب يتطلب ملحناً معروفاً، فسيد درويش يملأ الساحة الفنية، وزكريا أحمد شاغل الناس بألحانه التطريبية، وأبو العلا محمد، يعمل بدأب وصمت على العودة بالغناء إلى عصوره الزاهية، والمطربات الشهيرات يتهافتن على ألحان هؤلاء، وألحان داود حسني وزاكي مراد. وكانت السيطرة في ميدان الطرب لصالح عبد الحي والشيخ أمين حسنين، والبنا، والمنيلاوي من المطربين، ولمنيرة المهدية، وفتحية أحمد، وسمحة البغدادية، ونعيمة المصرية من المطربات.

انضم القصبجي إلى حلقات أهل العلم والطرب، وكانت أكثر الحلقات إثارة له، حلقة الشيخ أبي العلا محمد، والشيخ محمود صبح، والشيخ درويش الحريري. واتصل ليزيد من معارفه الموسيقية بالموسيقيين السوريين من أمثال جميل عويس، وسامي الشوا، وتوفيق الصباغ، وكميل شامبير، فأخذ عن الأول التدوين الموسيقي الذي لا يجيده سوى قله،

واستفاد من خبرة الصباغ في الكلاسيكيات الشرقية، وفي التدوين الموسيقي أيضاً، وأغنى ذخيرته بخبرة كميل شامبير في الموسيقا العالمية والأوبرا والأوبريت. وكانت براعته في العزف على العود تساعده في استنباط ما يريد من ألحان وابتكار كل جديد...

اضطر القصبجي تحت وطأة الحاجة إلى العمل في سكة حديد مصر، وكان عمله ينحصر في تزويد القاطرات بما تحتاجه من مياه ـــ أي عطشجي كما يطلق على هذه المهنة في مصر ـــ ولكنه لم يستمر طويلاً، فقد عافت نفسه هذا العمل، لأنه كان تواقاً للموسيقا التي يعشق والتي كانت تملك عليه إحساسه ومشاعره.

في تلك الفترة من حياته عكف على نظم وتلحين عدد من الموشحات والأدوار التي لم يشتهر منها سوى دور «الحب له في الناس أحكام» ودور «الصبر ياما نصف مظلوم».

تمكن القصبجي من الوصول في أوائل العشرينيات إلى المطربات الكبيرات، فلحن لمنيرة المهدية عدداً كبيراً من الأغنيات التي شهرته، وأبرز تلك الأغنيات طقاطيق «بعد العشا يحلا الهزار والفرفشة» و«شال الحمام» و«اسمع أغاني المهدية».. كذلك لحن لفتحية أحمد عدداً مماثلاً، اشتهرت منها آنذاك أغنية «أنا الحبيبة صدقني»، قبل أن ينطلق معها في الثلاثينيات في القصائد والمونولوجات التي رفعت من شأنها.

منيرة المهدية التي راقتها ألحان القصبجي طلبت إليه أن يلحن لها أوبريت، فلحن من تأليف يونس القاضي أوبريت «كيد النساء» وأوبريت «المظلومة» التي شاركه في تلحينها العلامة «كامل الخلعي» و«محمد عبد الوهاب» وأوبريت «حياة النفوس» التي كتبها «أحمد زكي السيد» ولقيت نجاحاً طيباً.

ونجيب الريحاني الذي أعجب بأعمال القصبجي، عهد إليه بتلحين عدد منها، وكانت أقوى الأوبريتات التي لحنها له، أوبريت «نجمة الصباح» التي شاركه في تلحين جزء من فصلها الأخير الموسيقي «إبراهيم فوزي».

أدرك القصبجي على الرغم من نجاحه في الأوبريت أنه لن يستطيع مضاهاة «سيد درويش» في هذا الضرب من التأليف على قلة ما أعطى فيه، فقرر أن يصرف جهوده إلى الأغنية دون سواها. ولا نجد له أعمالاً في الأوبرا والأوبريت عدا التي ذكرت، سوى أوبرا عايدة التي شاركه في تلحينها في أواخر الثلاثينيات رياض السنباطي.

لم يكن القصبجي في قرارة أعماقه راضياً عن الأصوات التي يتعامل معها باستثناء «فتحية أحمد»، لأن جل الأصوات آنذاك بما فيهم منيرة المهدية، كانت متأثرة بأسلوب الغناء العثماني والغجري والفارسي، فالتقى في هذا مع الشيخ أبي العلا محمد، وقرر الامتناع أسوة بأبي العلا محمد عن إعطاء ألحانه لهذا النوع من المطربين والمطربات.

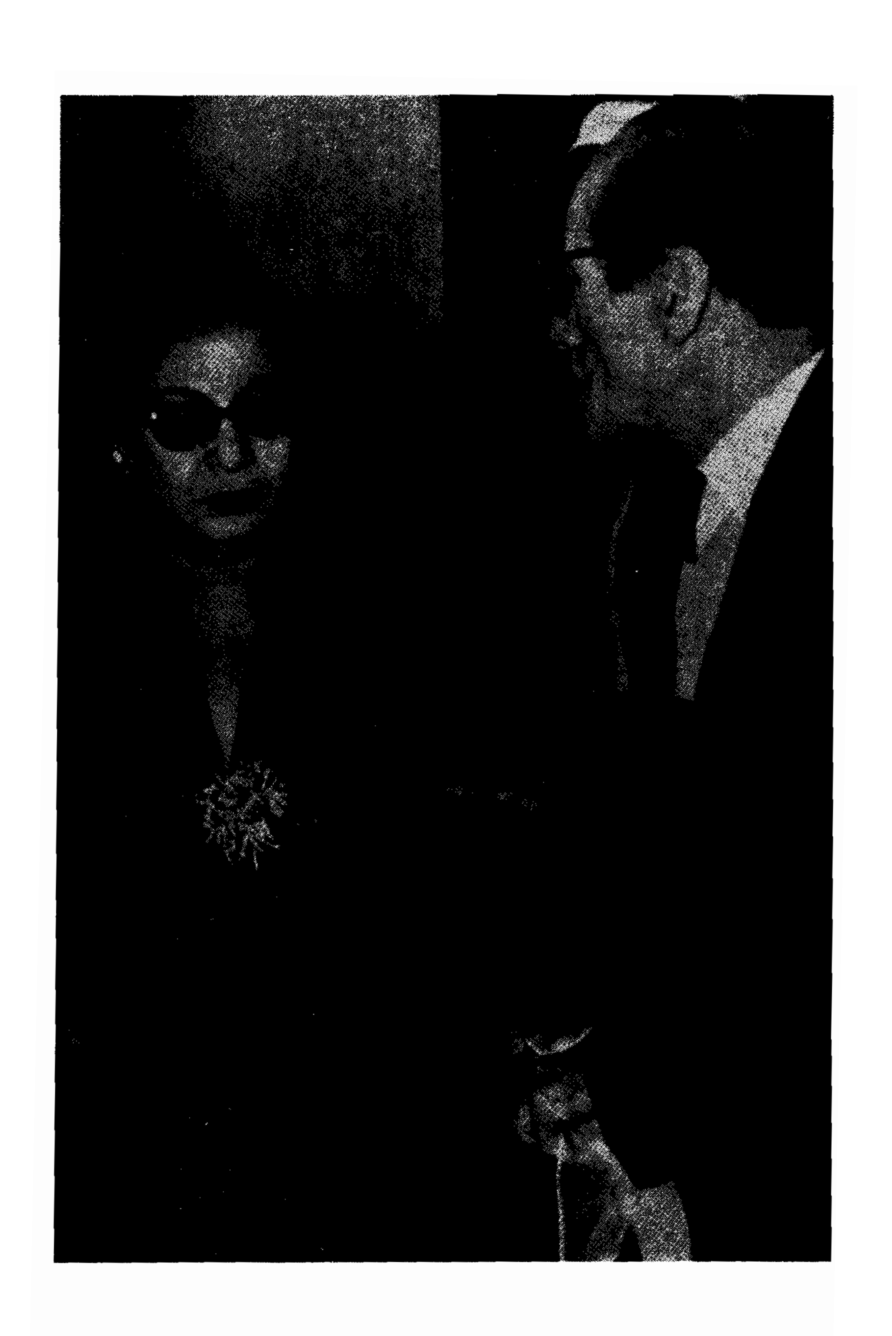
تعرف القصبجي في بيت الشيخ أبي العلا محمد على أم كلثوم في أواخر العام ١٩٢٣، وكانت آنذاك ما تزال مطربة ريفية ساذجة، فنصحها أبو العلا محمد بالتعاون مع القصبجي الذي لازمها كظلها حتى وفاته.

يعتبر القصبجي الظاهرة الموسيقية الوحيدة الجديرة بالوقوف عندها، إذ على يديه استطاعت الأغنية الغزلية أن تأخذ أبعادها الشاعرية، وعلى يديه ويدي أبي العلا محمد تخلص الغناء العربي من اللهجات الدخيلة عليه، وعلى يديه أيضاً ــ ثم السنباطي ــ وبفضل صوت أم كلثوم اتخذ الغناء مساراً جديداً ــ دفع بالأغنية العربية خطوات جريئة إلى الأمام.

أول أغنية غنتها أم كلثوم من ألحانه تعود إلى العام ١٩٢٤، هي طقطوقة «قال إيه.! حلف ما يكلمنيش». وفي العام ١٩٢٦ لحن لها أربعاً وعشرين أغنية مختلفة الأنواع، وأعطاها في العام ١٩٢٧ ثلاث أغنيات، واحدة منها في رثاء «سعد زغلول» ومثلها في العام ١٩٢٨، وكانت من بينها أغنية «إن كنت أسامح» التي سبق الحديث عنها في سياق هذا الكتاب، والتي اعتبرت منعطفاً هاماً في تاريخ الغناء العربي.

بعد مونولوج «إن كنت أسامح» تراوحت ألحان القصبجي في قوتها بين مدٍ وجزر، إلى أن أعطى في العام ١٩٣١ مقطوعتين من نوع المونولوج، الأولى «خاصمتني» التي دعم فيها اتجاهه في تطوير الغناء، والثانية «إنت فاكراني» التي استتبت له فيها السيادة على فن المونولوج.

ولكي يحقق القصبجي هدفه بصورة أقوى وأعمق، انصرف مع «أحمد رامي» إلى دراسة الأغنية الحديثة التي يتطلبها عقد الثلاثينيات. ولما كان رامي متأثراً بالرومانسية الفرنسية، فقد عرض أفكاره بالنسبة للنظم على القصبجي، فتجاوب معها مشترطاً عليه، أن تكون تفعيلات الزجلية أو القصيدة متعددة لتساعد التلحين على التنويع والتلوين في الإيقاعات والمقامات، وقد أطلق على هذا النوع من الأغاني التسمية السائدة نفسها في أوروبا (مونولوج Monologue)، علماً بأن المونولوج عرف في مصر منذ العام ١٩١٧، وغناه



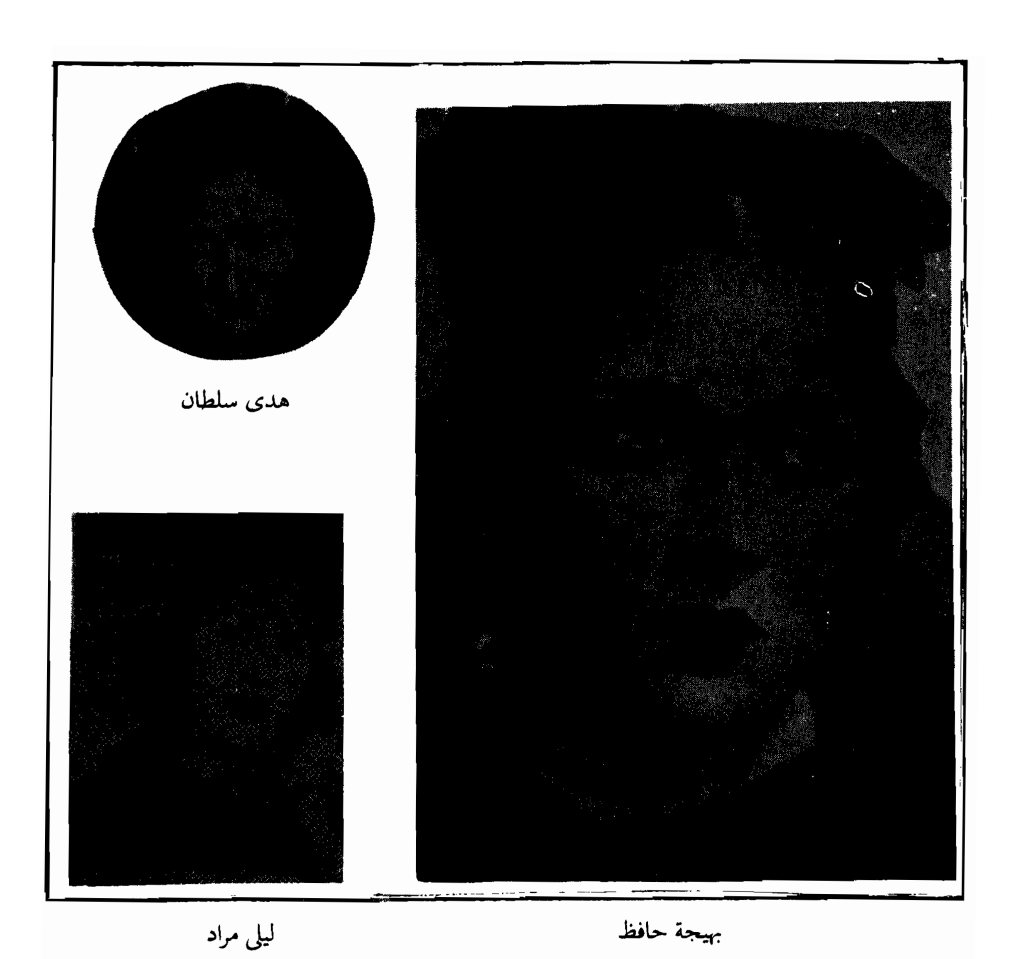
الموسيقار الكبير محمد القصبجي وأم كلثوم

الكثيرون، دون أن يعرفوا أو يتوصلوا إلى الهدف الرومانسي العاطفي المقصود من وراء ذلك، وهكذا ولدت بفضل رامي والقصبجي المرحلة الرومانسية في الغناء العربي، لتلتهم شيئاً فشيئاً قوالب الغناء المعروفة التي كان «الدور» أول ضحاياها، ولتقضي إلى حد ما على الأغنية الشعبية ذات الهدف الاجتماعي والوطني والسياسي التي أرسى دعائمها الموسيقي الخالد الذكر «سيد درويش».

لم يقتصر فن المونولوج على القصبجي ورامي، إذ سرعان ما انبرى «أحمد شوقي» ليكتب فيه أجمل ما لحن وغنى محمد عبد الوهاب، وليسهم السنباطي الذي سحره أسلوب القصبجي في إغناء المونولوج بألحانه الشابة لعبد الغني السيد، وأحمد عبد القادر، ونجاة علي، قبل أن يعطي لأم كلثوم تحفته الخالدة «النوم يداعب».

لقد أعطى القصبجي ورامي فيضاً من المونولوج الرومانسي، سيطر على سني الثلاثينيات، من أقواها وأشهرها على الإطلاق «يا اللي جفاك المنام، يا نجم، طالت ليالي البعاد، فين العيون، ليه يا زمان، يا طير يا عايش أسير، يا اللي ودادي صفا لك، أيها الفلك، انظري هذي دموع الفرح»، وغيرها كثير. وكلها من الروائع التي لو أذيعت كما هي مسجلة بصوت أم كلثوم، أو أعيد تسجيلها بأصوات قادرة، لاكتشف المستمع ذلك الفرق الكبير بين الألحان التي نسمع اليوم، والألحان التي مضى عليها أكثر من نصف قرن، ولا نغالي إذا قلنا إنها تحفل بالحداثة والتجديد أكثر بكثير من أغاني اليوم التي تعتمد على الإبهار الآلي أكثر من اعتمادها على اللحن المشرق الوضاء، والصوت المثقف القادر، لأن القصبجي عندما كتبها اعتمد في ذلك ــ من أجل ديمومتها ــ على العلم. وقد صدق أحد النقاد عندما قال بعد وفاة القصبجي: «إن ألحان القصبجي سبقت زمنها بمئة عام على الأقل».

ظاهرة الإبداع عند القصبجي لم تتوقف عند المونولوج والتطوير الذي جاء به في العام ١٩٢٨، ففي العام ١٩٣٦، أعطى الأغنية العربية أبعاداً جديدة تجلت في العلوم الموسيقية الغربية التي كرسها لخدمة الأغنية، والذي يستمع إلى أغاني فيلم نشيد الأمل التي سبق الحديث عنها في هذا الكتاب، وبالتحديد الأغاني التي لحنها «يا مجد، منيت شبابي، نامي يا ملاكي، يا اللي صنعت الجميل» يكتشف أن الغناء أصبح شيئاً آخر وأن الصوت الإنساني عومل في التلحين والتعبير، معاملة آلة موسيقية إفرادية، وأن السنباطي، جاراه في ذلك، حتى جعلا صوت أم كلثوم يحلق إلى آفاق وأجواء، لم تستطع التحليق إليها فيما بعد،



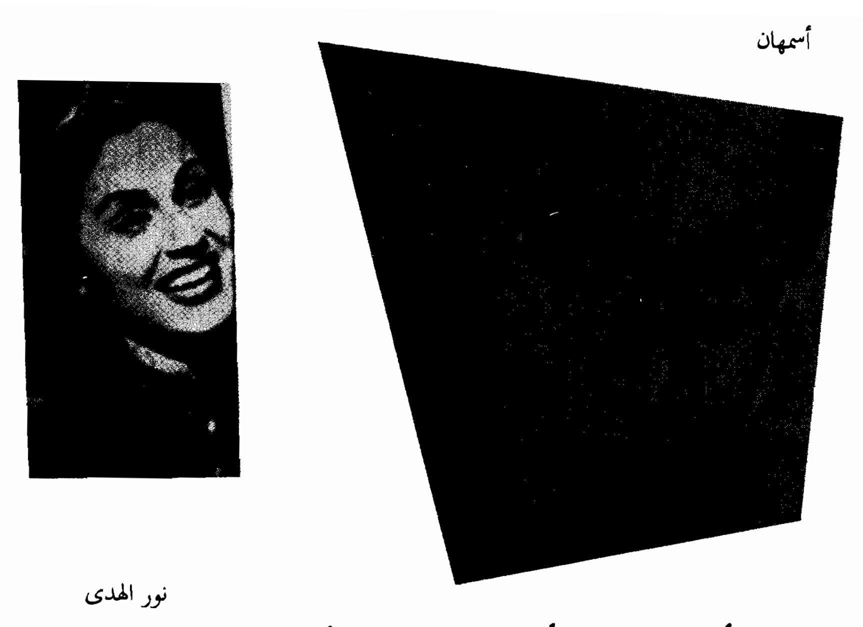
هدى سلطان

بهيجة حافظ

ليلى مراد

على الرغم من غزارة الانتاج الذي تعاون فيه أعلام التلحين « السنباطي ، زكريا ، محمد عبد الوهاب ، الموجي ، كمال الطويل ، بليغ حمدي ، المكاوي » .

ظاهرة أخرى تميز بها القصبجي عن غيره من الملحنين ، هي افتتانه بالأصوات المعبرة الجميلة والقوية ، ومن هذه الأصوات التي سندها بألحانه المتفوقة عند ظهورها وساعدها على ارتقاء معارج الفن ، المطربة الراحلة أسمهان ، وأول الألحان التي أعطاها هي قصيدة « ليت للبراق عيناً » التي غنتها قبلها الممثلة والموسيقية « بهيجة حافظ » في فيلم « ليلى بنت الصحراء » ، ثم أعطاها مجموعة من الأغاني والقصائد كانت أبرزها قصيدة الأخطل الصغير « إسقنيها بأبي » وقصيدة « هل تيم البان » وطقطوقة رائعة هي « فرق ما بيننا له الزمان » مختتماً هذه التحف بمونولوج « يا طيور » التي حطم فيها أسلوب الإلقاء الغنائي التقليدي منتقلاً دفعة



أسمهان

نور الهدى

واحدة إلى الأسلوب الغربي ، لأنه من وجهة نظره ، أقدر على التعبير وعلى إظهار ملكات الصوت الإنساني وطاقاته . وقبل « أسمهان » لحن « لليلى مراد » التي تربطه بأبيها « زاكي مراد » صداقة متينة ألحاناً لا حصر لها تتفق مع صوتها المرواح ، وبخاصة في الأفلام السينمائية . وهنا تتجلى ظاهرة أخرى للقصبجي انفرد بها دون غيره من سائر الملحنين . وهذه الظاهرة تكمن في مقدرته الكبيرة على الارتفاع بالكلام الهزيل السخيف إلى مستوى رفيع عن طريق موسيقاه مثال ذلك أغنيات « ادفع طلّع » « إضحك كركر » « يا جمال العصفور » « أنا قلبي دليلي » وفي هذه الأخيرة أعطى الكورال دوراً رئيسياً ، انتقل به إلى تعداد الأصوات في توافق خلاق .

بقي على اعتزال القصبجي في العام ١٩٤٣ ثلاث سنوات ، وخلال هذه السنوات التي كانت فيها الحرب في أوج اشتعالها تدفقت ألحانه بغزارة متناهية ، وكأنها الجذوة المتقدة قبل الانطفاء ، فلحن لأسمهان أغنيتي « إيمتى حتعرف إيمتى » و« أنا اللي أستاهل » اللتين ظهرتا في فيلم غرام وانتقام ، ولأم كلثوم لحن عدداً من أغاني فيلم فاطمة ، وأعجب بصوت « آمال حسين » فلحن لها العديد من القصائد . وبصوت « نور الهدى » التي لحن لها فيضاً من أغاني الأفلام ، ولحن لصباح فلم يكن موفقاً معها بسبب صوتها الجبلي ، ولإبراهيم حمودة ، وعبد الغني السيد ، وصالح عبد الحي ، ومحمد عبد المطلب ، وغيرهم ممن كان يتوسم في أصواتهم المقدرة على التعبير والعطاء .

في العام ١٩٤٤ أعلن القصبجي اعتزاله نهائياً، ولكن أم كلثوم، استطاعت إغراءه وإقناعه بالعمل فلحن لها آخر روائعه «رق الحبيب». وفي العام ١٩٤٦ اتصلب به سعاد محمد فلم يبخل عليها، وساهم مع السنباطي في تلحين عدد محدود من الأغنيات، ولكن ألحانه بعد «رق الحبيب» فقدت بريقها واتسمت بالعادية، فصمم على الاعتزال، ونفذ قراره فعلياً، بعد أن أعلن: أنه يعتزل بعد أن أدى رسالته كملحن، إذ لا يمكن أن يعطي ألحاناً تسيء إلى ماضيه الطويل..

لقد آن له أن يرتاح.. آن لهذا الجبل الشامخ أن يرتاح بعد أن أعطى ما أعطى، وصمت مرة واحدة إلا من صوت عوده الذي كان يصدح في حفلات أم كلثوم. وبعد عشرين سنة من العمل في فرقة أم كلثوم كعازف عود، مرض فجأة في أواخر كانون الثاني /يناير/ ١٩٦٦، ثم أصيب بالشلل، وزاره جميع الأصدقاء: أم كلثوم والسنباطي وعدد كبير من الموسيقيين والمطربين بما فيهم محمد عبد الوهاب الذي يدين له بالفضل ببراعته في العزف على العود، منذ علمه العزف في العشرينيات، وقد قيل إن القصبجي أعطاه مذكراته ليتولى نشرها، وأن هذه المذكرات ستلقي إذا نشرت كثيراً من الأضواء على خفايا الحياة الموسيقية من النواحي الفنية، لأن القصبجي، كان العالم الوحيد في جيل العمالقة «زكريا أحمد، محمد عبد الوهاب، رياض السنباطي، فريد الأطرش» والمعلم الذي انتشل الأغنية من البؤر التي كانت ترتع فيها، ليجعل منها أغنية المستقبل.

هكذا انطفأ القصبجي، الذي يدين له الغناء بكل هذا الثراء... مشلولاً، وحيداً، لا يزوره سوى قلة من الأصدقاء.. لقد عاش مع أم كلثوم أكثر من أربعين عاماً، وكانت صديقته وملهمته طوال عشرين عاماً، (١٩٢٤ ـــ ١٩٤٦) وهو الذي أسس لها فرقتها من العقاد الكبير، وسامي الشوا، ومحمود رحمي ومنه، وقد قضى كل هؤلاء لتزهو فيما بعد فرقة أم كلثوم بما صنعوا وصنع.

خيمت كآبة كبيرة على كل الذين عايشوا القصبجي وزاملوه، وكان من بينهم رياض السنباطي الذي بدا أكثراً تأثراً من غيره بهذا المصاب، فازداد عزلة عن الناس، وقد سألة الأستاذ محمد تبارك عن ذلك بقوله:

يحيرني جداً أمر العزلة التي تفرضها على نفسك، فلا أحاديث صحفية ولا لقاءات

أمام الميكروفون بالإذاعة، وحتى الآن لم تجلس مرة واحدة كمتحدث أمام الكاميرات في التلفزيون، فلماذا؟!

ورد السنباط بعد أن ابتسم بتواضع قائلاً بصوت هادىء النبرات:

هذه حقيقة... أنا أميل دائماً إلى العزلة، وأجد في هذه العزلة إنساناً آخر أحدثه بصراحة، وأتبادل معه الأفكار التي لا يمكن أن أصل إليها، وأنا جالس مع مجموعة كبيرة تتبادل الآراء والأفكار.

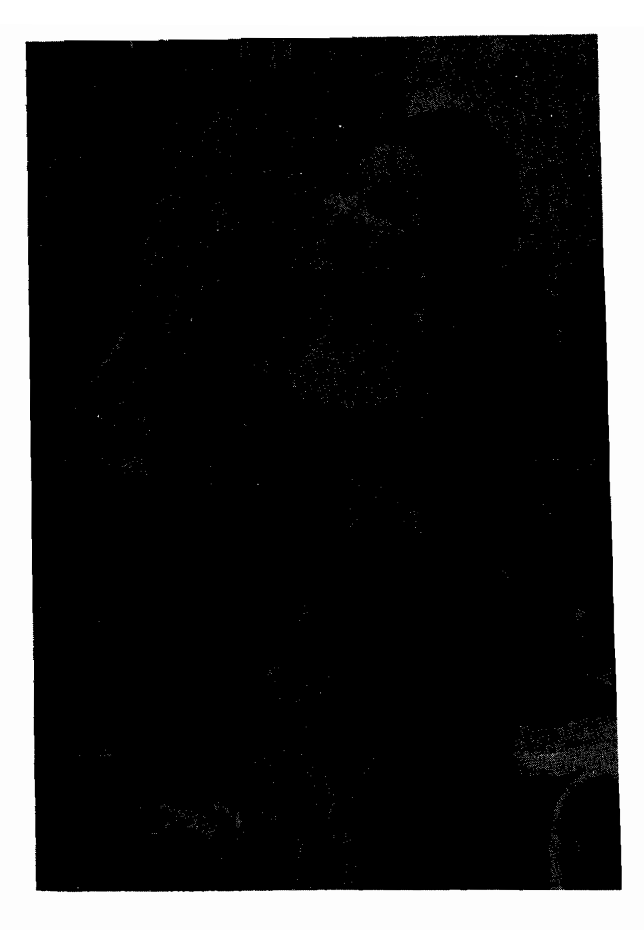
وأصدقاؤك؟!

أصدقائي يعدون على أصابع اليد الواحدة.. لم يعد لي أصدقاء.. لقد رحل أكثرهم.. وأصدقائي اليوم هم أولادي...

الأطـــلال وتحـليـلهـــا

كان عام ١٩٦٦، العام الكبير في حياة السنباطي، ففي هذا العام الذي نأى فيه تماماً عن الناس، وعاش عزلة تامة في صومعته، بعيداً عن أغنية «أمل حياتي» وأغنية «فكروني» اللتين لحنهما محمد عبد الوهاب، وتطاول فيهما لقمة السنباطي في الأعمال الكلاسيكية، انصرف السنباطي تماماً لعملين هامين، وآخر طلبت إليه دولة الكويت أن يلحنه لتقوم بغنائه أم كلثوم في العيد الوطني للكويت، هذا العمل كان قصيدة «أرض الجدود» التي نظمها «أحمد العدواني» وغنته أم كلثوم في الكويت في الخامس والعشرين من شباط /فبراير/ عام ١٩٦٦، بحضور أمير الكويت، وجميع المدعوين من الوطن العربي لحضور الاحتفالات بالمناسبة المذكورة.

وفي أعياد الثورة ـــ ثورة ٢٣ تموز /يوليو/ ١٩٦٥ ـــ خرج السنباطي من عزلته بلحنه الجديد القوي الذي هزَّ به المشاعر الوطنية والقومية من وراء تطريب أنيق ارتفع فيه إلى مستوى لم يصل إليه أحد، هذا اللحن الذي نظم كلماته الشاعر عبد الفتاح مصطفى هو «يا حبنا الكبير والأول والأخير يا وطني».. كان كل مقطع فيها، وكل لازمة موسيقية، بل كل جملة موسيقية، تدفع للتأمل والارتقاء.. كانت حباً للوطن من نوع جديد، بعيد عن الانفعال الحماسي، والشعارات والرموز، كانت أغنية لكل وطن ولكل زمان ومكان، فيها تهدر العواطف



أم كلثوم تشدو بالأطلال

بحب الوطن بكبرياء، وترتفع بالمستمع إلى آفاق من السمو والاعتزاز بالوطن والمصير . وعندما شدت بها أم كلثوم قامت الدنيا وقعدت إذ كانت أول أغنية بعد «صوت الوطن» ــ مصر التي في خاطري ــ تعب وتتفجر نغماً خالداً من «حب الوطن»، وكان محمد عبد الوهاب قد أعطى قبل عام وفي العيد نفسه أغنيته الوطنية «على باب مصر» التي لم تعش سوى موسم واحد. لم تكن «يا حبنا الكبير» الأغنية الوحيدة التي فاجأ بها السنباطي المستمع العربي، ففي مستهل العام ١٩٦٦ ولدت قصيدة «الأطلال» الخالدة، التي دكت عرش «أنت عمري» وكل أغنية جاءت بعدها لجميع الملحنين، لتتوج السنباطي ملكاً وحيداً على عرش التلحين، حتى إن الصحافة التي كان زاهداً بها، كتبت عنه، وأسهبت، ثم أطلقت عليه لقب «العملاق» الذي ظل ملازماً له حتى وفاته ..

فكر السنباطي في تلحين «الأطلال» مذ صافحت النور على يدي شاعرها الكبير «إبراهيم ناجي» في منتصف الأربعينيات. وكان إبراهيم ناجي يتغنى بها، ويرددها في الندوات الأدبية والمحافل الشعرية، ويأمل أن تجد طريقها ذات يوم إلى ملحن يفهم معانيها ويعطيها حقها كقصيدة غزلية متميزة. ولكنه رحل عن الحياة دون أن يتحقق حلمه، ويسمعها ملحنة، ومع ذلك فإن محمد عبد الوهاب عندما اختار من شعره قصيدة «القيثارة» وغناها، هاج في صدره أمل كبير في تلحين «الأطلال». وكان السنباطي يلحن فيها ويتركها ثم يعود إليها إلى أن استقامت له كما أراد بعد عشرين عاماً على ولادتها. وكان خائفاً من ألا تستطيع أم كلثوم غناءها كما يريد، وقد سئل بعد أن حققت النجاح الذي كان يرجو، عن أصعب لحن أرهقه، وكان يخاف منه قبل ظهوره فقال:

أصعب ألحاني كان لحن «الأطلال» لأم كلثوم.. لقد كنت أخاف منه قبل أن تشدو به أم كلثوم لصعوبته وعمقه، ولكن أم كلثوم، اتصلت بي وقالت: «يا جدع أنت لك حاجات غريبة قوي.. أنت خايف من إيه.. إنني أشعر باللحن وبعمقه..» وفعلاً نجح اللحن، وكنت أرتعد غارقاً في عرقي عندما استمعت إليه من الراديو...

كذلك تحدث عن هذا الخوف في اللقاء التلفزيوني الذي أجراه معه تلفزيون الكويت فقال:

كنت خائفاً من الأداء.. لم أكن واثقاً لأول مرة في حياتي من أداء أم كلثوم، ولما أخبرت أم كلثوم هاتفياً بمخاوفي قبل الحفلة قالت لي:

ما تخافش يا جدع... وحاتشوف حا اعمل إيه في العمق اللي أنت عاوزه وخايف عليه. وفعلاً رحمها الله، كان أداؤها للحن فوق تصوري، وقد اتصلت بها بعد الحفلة مهنئاً ومكثنا حتى شروق الشمس ونحن نتحدث عن اللحن المعجزة.

لقد طغت الأطلال على كل شيء، وكانت هتافات جمهور أم كلثوم تطالب برغم وقار هذه الحفلات، وبرغم شخصية أم كلثوم الفذة بالأطلال.. لم يعد هناك شيء سواها، إذ تضاءلت أمامها كل الألحان التي أتت بعدها، بما فيها ألحان السنباطي نفسه وكان يقول كلما سئل في ذلك: إنه الحظ.. وتوفيق من الله..

وعن الحظ الذي اتخذ منه فلسفته في الحياة قال للأستاذ محمد تبارك عندما سأله:

فلسفتي في الحياة.. إن الحظ هو كل شيء، ثم العمل، حتى ولو كان العمل متوسط الجودة فإن الحظ يصل به إلى مستوى الجودة، وباختصار: حظ + اجتهاد + إيمان بالعمل = خلود.

ويسأله الأستاذ «تبارك» قائلاً:

وإذا طبقنا هذه القاعدة على رياض السنباطي، فماذا نجد؟!

فأجاب:

في البداية اجتهدت، ثم جاءني الحظ، وكان من حظي أنني وجدت الصوت الذي يؤدي ألحاني بصدق.. وحظي كبير في مصادفتي هذا الصوت.. صوت أم كلثوم التي لولاها لما وجدت الصوت الذي سيؤدي ألحاني بهذا الصدق.. ودون غرور أقول لك: إن من حظ أم كلثوم أيضاً التقاءها بألحاني.

□ □ □

لا يمكن تحليل الأطلال بكلمات، ويكفي أن نقف عند الأبيات التي هزت الشارع العربي من أقصاه لأقصاه، لنتساءل كيف لحنها السنباطي:

أعطني حريتي اطلق يديا	إنني أعطيت ما استبقيت شيا
آه من قيدك أدمى معصمي	لم أبقيه، وما أبقى عليا
ما احتفاظي بعهود لم تصنها	وإلامَ الأسر، والدنيا لديا

استغل السنباطي مفهوم الحرية الشامل. ليضفي على اللحن ما يريد من التعبير، فالمواطن المصري، والعربي عموماً كان يعاني في تلك الفترة من حياته، كثيراً من ضغط حكم المؤسسات، وبخاصة الجهات الأمنية التي كبلت حريته لدرجة التعسف، فشلت الحياة الديمقراطية التي منحته إياها الثورة، ومارست عليه نوعاً من الضغوط التي لم يعرفها قبلاً. ومن هنا فإن اللازمة الموسيقية التي سبقت تلك الأبيات بشموخها، لم تكن لازمة عادية موضوعة لغناء أبيات غزلية، وإنما موسيقا تترجم مطلباً أساسياً هو الحرية، وإذا نحن تقرينا هذه الأبيات لوحدها دون أن نربطها بأبيات القصيدة ككل، لوجدناها تخاطب إنساناً

متسلطاً مطالبة إياه بالحرية التي سلبها، ويفك القيود التي يقيد فيها تلك الحرية، وهي لا تكتفي بذلك، وإنما تذهب بعيداً.. فنحن نحتفظ بالعهود ــ مبادىء الثورة ــ ولكنك لم تحفظها، ثم لماذا هذا الأسر للحرية، ما دامت الدنيا ملكاً لنا...

كانت التورية واضحة، والمواطن العربي ذكي بطبعه، وفهم المقصود منها تماماً، وبرغم أن هذه القصيدة قد نظمت قبل قيام الثورة بسنوات، فإن هذه الأبيات فعلت في نفس الجماهير ما فعلته قصيدة «سلوا قلبي» الدينية، التي لحنها السنباطي أيضاً، واستغل الروح الخطابية فيها، كما في أبيات «ناجي» هذه، عندما كانت «المطالب الوطنية» في جلاء المستعمر البريطاني مطلباً جماهيرياً، فانفعل فيها وبخاصة في البيت الشعري التالي:

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

وما حدث يوم غنت أم كلثوم قصيدة «سلوا قلبي» حدث عندما غنت «الأطلال» فالحرية مطلب جماهيري في ظل الأنظمة البوليسية. واللازمة الموسيقية الشامخة، جاءت لتزيد من شموخ المطالبة بالحرية، بتلك اللهجة الخطابية التي تضمنها اللحن، والتي جعلت الجماهير تستعيد هذه الأبيات مثنى وثلاثاً ورباعاً، تماماً كما حدث في «سلوا قلبي» وسارت الأغنية بعد ذلك، لتحفر أخدوداً عميقاً في نفوس الجماهير من الصعب اقتلاعه، ليس بسبب التورية في المعنى، وإنما كنغم سائر متماسك، يشمل القصيدة ككل، في كل حرف من حروفها، وفي كل نوطة من نوطاتها. ومهما يكن من أمر «الأطلال» فمن الصعب تحديد مواطن الجمال فيها، لأن الجمال المعمق يتدفق منها كالشلال الغزير، فالمقدمة الهادئة التي تمهد لتلك الدراما، والغناء الهادىء «الفلتان»، واللوازم المعبرة النابضة بالحياة، والتي تسبق مقاطع «يا حبيباً زرت يوم أيكه» و«أعطني حريتي» و«أين مني مجلس أنت به» و«انتهينا بعدما زال الرحيق» و«يا حبيبي كل شيء بقضاء» ناهيك عن الجمل الموسيقية التي تقطع بين أجزاء البيت الواحد وبين صدره وعجزه، كل هذا أضاء على أجواء القصيدة وخلع عليها نوراً مبهراً لم يزده إبهاراً سوى غناء أم كلثوم، كما لم تغني قبلاً:

وضحكنا ضحك طفلين معاً وعدونا فسبقنا ظلنا

وإذا ما تجاوزنا كل هذا، وأكثر من هذا، في هذه القصيدة الرائعة، انتهينا إلى القفل الذي استخدم بهذه الطريقة لأول مرة في تاريخ الغناء العربي ليبهر حتى السنباطي نفسه

فيستعيده في قصيدتي «لقاء» و«يا حبيبي» لعزيزة جلال ووردة الجزائرية فيما بعد.. فالغناء ما زال مستمراً، وكأنه لم ينته، فهو في هذا يشبه «الكودا» ــ الذيل ــ في الأعمال الأوركسترالية في الموسيقا السيمفونية الكلاسيكية. فهي توحي لمستمعها أن الموسيقا مستمرة، بينما هي توغل قدماً نحو النهاية، تماماً كما في بيت القفل، وبخاصة في الكلمات الثلاث الأخيرة «فإن الحظ شاء»:

ومضى كل إلى غايتـــــــــــه   لا تقـل شئنـا فإن الحظ شاء

التي تكررها مرتين، ليأتي القفل مع الموسيقا مفاجأة في الإعادة الثانية، وكأن شيئاً ما لم ينته.. وهو خير قفل، وخير تعبير عن هذه القدرية، التي يكمن فيها الاستسلام النهائي للحظ، الذي لعب دوره في حياة السنباطي الذي يقول «إن الحظ هو كل شيء»، لقد كان الإعلام الرسمي المصري بكل قدراته وراء أغنية «أنت عمري»، فرفعها ورفعها حتى لم يبق غيرها، وأنكر حتى وجود أي عمل آخر يضاهيها. وعندما جاءت «الأطلال» بعد ثلاث سنوات على ظهور «أنت عمري» انبرى الإعلام وتحرك رجال الصحافة للبحث عن السنباطي المتواري في عزلته، وكأن الشعور بالذنب تجاهه وتجاه أعماله التي أعطى طوال حياته، هو الحافز وراء البحث عنه، فهو منذ نزوحه إلى القاهرة حاملاً معه آماله الكبار، لم يُكَلِّف أحد من رجال صاحبة الجلالة بلقائه، وانصرفت عنه إلى رفع أسماء اعتادت التسكع على أبوابها، أو تجيد تكريس الإعلام لخدمتها. لقد سئل السنباطي ذات يوم عن سبب زهده في لقاء الصحفيين فأجاب:

قابلت بعض الصحفيين مرتين في حياتي، في المرة الأولى نشروا حديثاً لا علاقة لي به، ولم أدلِ به ونسبوه إلي، وفي المرة الثانية، سألوني عن مقاس القمصان التي أرتديها، وعن نوع الأحذية التي انتعلها، وربطات العنق التي أشتريها، فنفضت يدي من ذاك اليوم بلقاء رجال الصحافة.

وتجربة السنباطي مع الصحافة، مرة وقاسية، فقد أرهقته وهو في أول أعماله الفنية بهجومها عليه، وخاصة مجلة «الصباح»، وبرغم هذا تابع طريقه غير عابىء بالأشواك إلى أن انتصر. وها هي الصحافة تبحث عنه بعد «الأطلال» لتسبغ عليه المجد والشهرة اللتين منعتهما عنه يوم كان يحتاجهما عن جدارة واستحقاق. وعندما أشاد أحد الصحفيين بإبداع أم كلثوم في «الأطلال» وغير الأطلال قالت له بعتاب:

ورياض السنباطي العملاق اللي أهملتوه، له نصيب كبير في ده كله..

كانت شهادة من فنانة، خبرت جميع الملحنين وغنت لهم، وقالت كلمتها دون أن تضيف شيئاً آخر...

وتناقلت الصحافة عبارتها، ثم أخذت تكيل المديح للسنباطي، وتعدد خوارقه ومنجزاته، وأضافت الإذاعة على لقب الموسيقار، لقباً آخر هو «العملاق»، فغدا اسمه عند تقديم أي عمل له «الموسيقار العملاق». وهو قابع كعادته في الظل، وفي صومعته، بعيداً عن الأنوار التي لا يمكن لها أن تصنع الألحان التي يصنع، والتي لا تستطيع سوى التراقص حول تلك الألحان، والانبهار بها... لقد كانت موسيقاه أكثر شهرة منه، على عكس سائر الملحنين والمطربين الذين كانت تطغى شخصياتهم وجزيئات حياتهم على فنهم.

أطلال «محمد فوزي»

لم يكن السنباطي سباقاً إلى تلحين الأطلال، فالموسيقار الراحل «محمد فوزي» الذي التهمه السرطان، سبقه إلى تلحين أبيات مختارة منها، أطلق عليها اسم «وداع»، وأعطى ما لحنه للمطربة القديرة «نجاة علي» التي أنشدتها عام ١٩٤٨ فأجادت وأبدعت وأطربت.

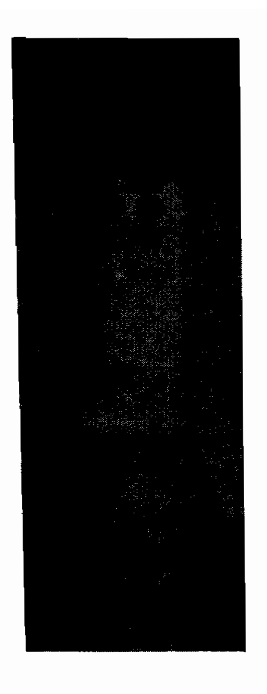
السنباطي الذي استمع إليها دون شك، أهمل عند تلحينه لهذه القصيدة ككل الأبيات التي انتقاها «محمد فوزي» وأبقى منها على الأبيات التالية:

هل رأى الحب سكارى مثلنا	كم بنينا من خيال حولنا
ومشينا في طريق مقمر	ننشد الفرحة فيه حولنا
وضحكنا ضحكة طفلين معاً	وعدونا فسبقنا ظلنا
وانتبهنا بعدما زال الرحيق	وأفقنا ليت أننا لا نفيق
يقظة طاحت بأحلام الكرى	وتولى الليل، والليل صديق
وإذا الدنيا كما نعرفها	وإذا الأحباب كل في طريق

يظهر تأثر السنباطي بلحن «محمد فوزي» في شطرين فقط، الأول: و«ضحكنا ضحكة طفلين» وهو تشابه لا يكاد يلمح. والثاني: «وتولى الليل، والليل صديق» وفيه

يتطابق تلحين محمد فوزي لـ «وتولى الليل» مع تلحين السنباطي ويختلف عنه في «والليل صديق».

كما أن التعميق الذي أضفاه السنباطي على الليل ــ صديق العشاق ــ بالمعنى الذي رمى إليه الشاعر لم يستطع «محمد فوزي» تقريبه والوصول إليه.



محمد فوزي

والذي يهم النقد من وراء اللحنين لهذه القصيدة، أن كلا الملحنين «فوزي والسنباطي» تمكنا من التعبير عما جاش في نفسيهما موسيقياً، وإن تَفَوَّقَ السنباطي على «محمد فوزي» لأنه كان معارضاً، والمعارض قادر على التفوق لأنه في موقف يتمكن منه من تلافي ما وقع فيه غيره، ولنا في معارضات السنباطي ومحمد عبد الوهاب لأعمال قام بتلحينها غيرهما من الملحنين خير دليل على ذلك، على نحو ما فعل السنباطي في قصيدة «أراك عصي الدمع» وأنشودة «القلب يعشق كل جميل» الدينية خير دليل على ذلك، ورغم هذا يظل العملان «الأطلال» و«الوداع» للسنباطي ومحمد فوزي من الأعمال المتميزة لهذين الفنانين الكبيرين.

في العام ١٩٦٦ لحن لدولة الكويت بناء على طلبها القصيدة الوطنية «يا دارنا يا منبت الأحرار» التي شدت بها أم كلثوم، وهي من شعر «العدواني» فضاعت في خضم «الأطلال»، كما ضاعت أغنية «فكروني» التي نظمها عبد الوهاب محمد ولحنها محمد عبد الوهاب، وظلت «يا دارنا» عملاً كبيراً بالنسبة للشعب العربي في الكويت.

وفي العام ١٩٦٧ أعلن بعد لحنه الشهير «راجعين بقوة السلاح» بأنه لن يعطي في العام الواحد سوى عمل كلاسيكي واحد، وفي هذا العام نفسه غنت أم كلثوم لحن بليغ حمدي فات الميعاد الذي ولد في الأصل ميتاً، ودفن معه نص «مرسي جميل عزيز» الجميل.

حـديـث الـروح

عكف السنباطي في العام ١٩٦٧ على تلحين رائعة شاعر باكستان الكبير «محمد إقبال» «حديث الروح» بناء على طلب باكستان. القصيدة قام بترجمتها الدكتور «محمد حسن الأعظمي»، عميد كلية اللغة العربية في كراتشي آنذاك، وساعده في ترجمتها الأستاذ «الصاوي شعلان» الذي درس اللغات الشرقية في جامعة القاهرة.

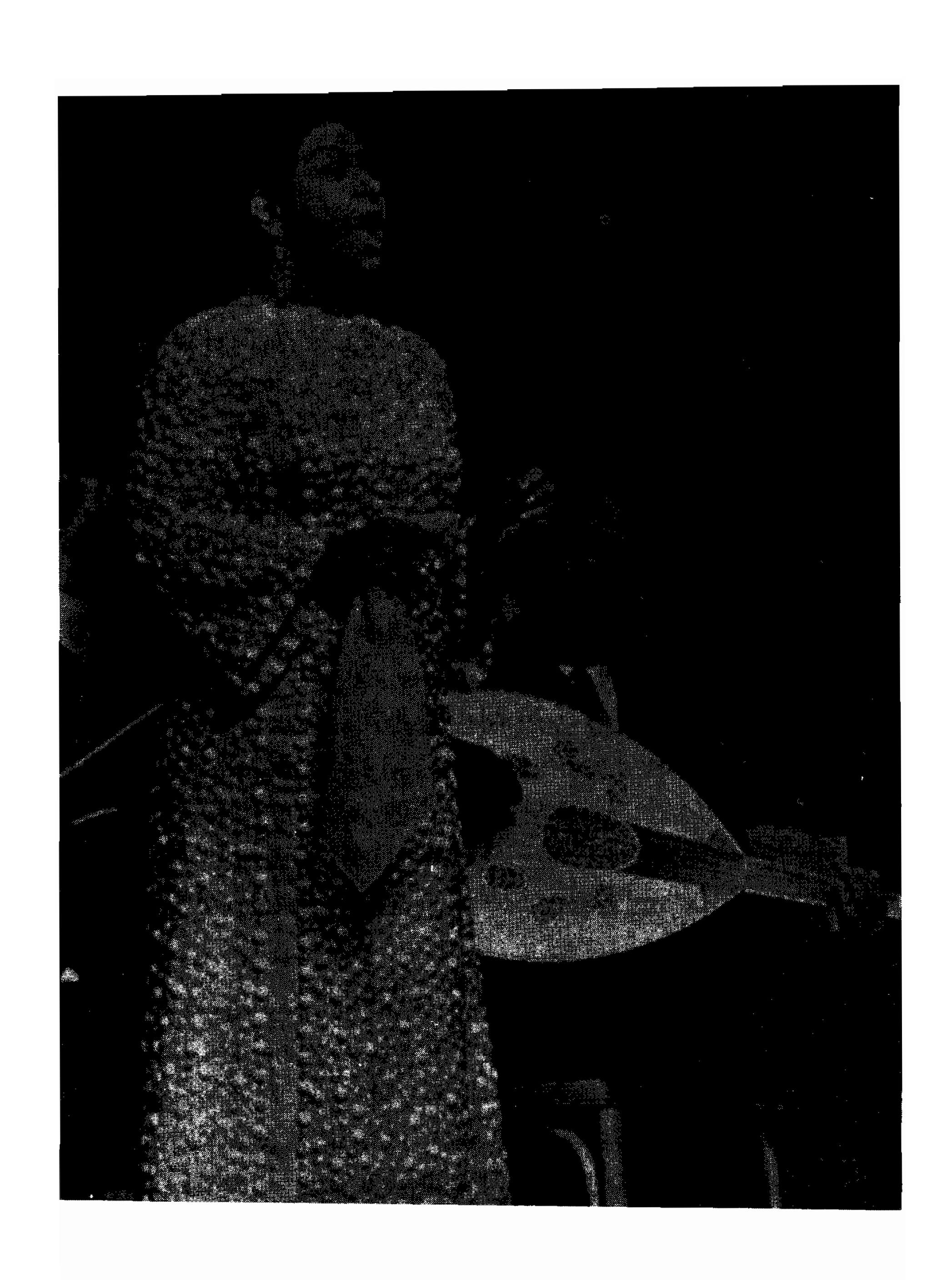
القصيدة «حديث الروح» هي من قمم القصائد الدينية التي لحن، وتتميز بتعدد الألحان والإيقاعات والقفلات بسبب تعدد قوافيها، وهي إلى جانب قصائد «سلوا قلبي، نهج البردة، إلى عرفات والهمزية» عبارة عن تسابيح دينية وقور، ومديح للنبي العربي العظيم، واندماج في الذات الإلهية، وتصوف، وتنزه عن المعصيات ومتع الدنيا، وإلحاح على الغفران، وفي التقرب من الله ورسوله. ويتحدث السنباطي عن هذه القصيدة فيقول:

كانت هذه الأغنية حدثاً ضخماً أثار الاهتمام في أواخر الستينيات. ويوم الحفلة بحث عني الجميع فلم يجدوني، وكنت أجلس وحدي في غرفة مغلقة في منزلي بجوار الراديو، في ضوء خافت حيث اعتدت دائماً أن أسمع أم كلثوم، وأعيش مع صوتها وألحاني، فإذا انتهت الحفلة، وعادت كوكب الشرق إلى بيتها، دار الحديث بيننا عن طريق الهاتف. وقد امتد هذا الحديث ليلتئذ حتى مطلع الفجر.. حول الأغنية، وآراء الجمهور، وقد أطلقت علي أم كلثوم لقب «العبقري» بعد أن غنت هذه القصيدة ـ حديث الروح ـ.

أقبــل الليــل

في الخميس الأول من شهر تشرين الأول عام ١٩٦٩ الذي صادف الثاني من رمضان، غنت أم كلثوم لحنه الكبير لقصيدة أحمد رامي «أقبل الليل» وهو من أقوى وأرق وأعمق ألحانه، ويبدو أنه عندما لحنها كان يرى ليل حياته وحياة رامي وأم كلثوم قد أقبل، فأعطى لرفاق الرحلة الطويلة، أروع ما عنده من رومانسية، أضفت على ثلاثي هذا الليل نوعاً من الأسى الخفي، برغم البهجة التي أغرقت أجزاء كثيرة منها. ومع ذلك فإن اللحن لم ينجح في بداية الأمر كما توقع السنباطي وأم كلثوم وقد سأله الأستاذ «سمير نصري» في النهار العربي والدولي قائلاً[٧]:

(٧) راجع «النهار العربي والدولي» ـ العدد ١٥٨ آيار / مايو / ١٩٨٠ ـ (رياض السنباطي للنهار العربي والدولي).



أم كلثوم تغني أقبل الليل

هل مرت بك فترة شعرت فيها أن الجمهور لا يتجاوب معك... أن يرفض مثلاً لحناً أنت مؤمن به؟!

فأجاب:

حصل.. حصل في أغنية لم يتجاوب الجمهور فيها معي.. كنت كلي أمل بأن الجمهور تعود موسيقا السنباطي فلازم حيعمل «هليله» على هذا اللحن، اللي هو لحن «أقبل الليل» واللي هو أعز ألحاني.. من أولادي اللي أحبهم.. بس بكل أسف لم يأخذ النجاح الذي كنت انتظر، ثم في ثاني مرة غنته أم كلثوم، تذوقته الناس، ولاقى نجاحاً كبيراً... شيء غريب..!

قرر السنباطي خروجاً على مألوف عادته في الأعمال الكلاسيكية، أن يعطي جديداً بمناسبة أعياد الثورة، فلحن قصيدة وطنية من شعر «إبراهيم ناجي» صاحب «الأطلال» بعنوان «مصر» فظلت عملا لم يخرج عن نطاق مصر، بينما أعطى محمد عبد الوهاب بعد قصيدة «هذه ليلتي» «لجورج جرداق»، التي نجحت نجاحاً محدوداً، لحنه الضخم لقصيدة «نزار قباني» «أصبح عندي الآن بندقية» الذي حوله الموسيقي «أندريا رايدر» بتوزيعه المذهل إلى عمل يذكر بالأعمال الأوبرالية وبقاعات الأوبرا، وقد توفي «أندريا رايدر» بعد توزيعه لهذا العمل الكبير في العام ١٩٦٩ إثر شجار تعرض له من قبل بعض الأفاقين ولصوص الليل — كما روت لي زوجته خلال مهرجان الأغنية العالمية في أثينا عام ١٩٧٠ — وقد سمت أم كلثوم في غنائها لهذه القصيدة إلى قدرية الثورة الفلسطينية لتصبح من الأغنيات السائرة، ومن شعارات برامج الثورة الفلسطينية في الإذاعات العربية مع أغنية السنباطي الرائعة «راجعين بقوة السلاح».

بليغ حمدي، توهج هو الآخر من وراء لحنه العاطفي المتزلف «ألف ليلة وليلة» الذي نظمه «مرسي جميل عزيز» وقد غنت أم كلثوم هذا اللحن ذي الإيقاعات الحادة الموظفة لخدمة الرّقص، أكثر من خدمتها للموسيقا والغناء في موسم العام ١٩٦٩ نفسه. وعلى الرغم من ثراء كل الألحان التي ذكرت، وبخاصة الأغاني المسرحية بما فيها «هذه ليلتي» و«ألف ليلة وليلة» فإن «الأطلال» ظلت ترسم ظلها البعيد على الحياة الغنائية، كعمل متفرد من الصعب اجتيازه. والتجريب الذي بدأه السنباطي في «أراك عصي الدمع» وهي من مقام «الكرد» ثم جني قطافه في «الأطلال» ثم في «أقبل الليل» التي أخذت طريقها إلى قلوب

الناس، لتغدو في قمة تقل قليلاً عن قمة «الأطلال»، وإن كانت القصائد الثلاث تنهل من معين واحد هو عبقرية رياض السنباطي.

عزيزة جلال وفدوى عبيد

في أواخر الستينيات وفدت إلى مصر المطربة المغربية «عزيزة جلال» فتلقفها كل من «محمد الموجي» و«بليغ حمدي»، لتغني ألحاناً لهما، نجح منها لحن للموجي، ولكنها في مجملها لم ترق إلى الألحان التي أعطياها لفايزة أحمد ونجاة الصغيرة وشهرزاد. فاتصلت بالسنباطي الذي وعدها أن يعطيها لحناً عندما يعثر على الكلمات المناسبة.

كذلك جاءت إلى القاهرة فنانة مثقفة على مستوى خارق من الجمال هي الفنانة «فدوى عبيد» التي تجيد العزف على الكيتار، وتهوى الغناء، وتملك مالاً، وتحمل شهادة عالية في الفلسفة وعلم النفس، نالتها في أمريكا إبان اغترابها.

«فدوى عبيد» التي هالها الوسط الفني ومباذلة، نأت بنفسها عنه، واتصلت بالسنباطي الذي نصحوها به، راجية أن تجد عنده ما تبحث عنه، ويشبع هوايتها للغناء.. وهكذا بدأ نوع من التعاون الشريف بين هذه الفنانة، وذاك المتصوف الذي قلما غادر صومعته إلاّ لبعض شأنه وعمله. وكان من نتائج هذا التعاون، أغنيتان الأولى دينية «لبيك يا ربي» التي سجلت للإذاعة والتلفزيون، وأذيعت من القاهرة، قبل أن ينقلها التلفزيون الأردني بدوره، وهي من الروحانيات العميقة التي اشتهر بها السنباطي، والثانية غزلية نظمها «حسين السيد» بعنوان «حبيبي إنت». وبرغم نجاح «فدوى عبيد» فإنها حملت حقائبها وعادت إلى لبنان بعد أن كونت انطباعاً عن الوسط الفني لم تمسحه عنها سوى رعاية السنباطي لها.

سعاد محمد

المطربة الشهيرة «سعاد محمد» التي منعت من العودة إلى القاهرة ذات يوم، بتدبير من أم كلثوم التي توجست منها زمناً، سمح لها بالعودة، بعد أن ألغي قرار المنع. وقد قررت الإقامة في القاهرة، واتصلت بالسنباطي لتبدأ معه تعاوناً جديداً. وكان السنباطي يهفو إلى إحياء التراث العريق، فعرض عليها أن تغني من ألحان «سيد درويش» دور «أنا هويت» ولمحمد عثمان موشحة «ملا الكاسات» فوافقت على أن يقوم هو بالذات بتلقينها ذلك. وفعلاً



سعاد محمد

قام السنباطي بغناء الدور والموشح على عوده وسجلهما في الوقت نفسه، وأعطى الشريط لسعاد محمد التي حفظتهما تماماً كما أداهما المعلم. ثم سجلتهما ليزغرد صوتها في هذين اللحنين الدقيقين والمتميزين بإعجاز[٨]. وعلى الرغم من قول سيد درويش عن دوره «أنا هويت»، إنه لا يستقيم إلا بأصوات المطربين، فإن سعاد محمد بلغت في غنائها له غاية الإبداع وبخاصة في «الهنك»[٩] وطبيعي، فإن الفضل وكل الفضل يعود للسنباطي الذي لم يكتف بتسجيل «أنا هويت» و«ملا الكاسات» بصوته، وإنما اتبعهما بدور سيد الدرويش الشهير والصعب «ضيعت مستقبل حياتي»، ولكنها لم تنشده حتى الآن، بسبب ورثة «سيد درويش» الذين قاضوها في المحاكم لأنها غنت «أنا هويت» دون استئذان منهم. والشريط الذي سجّل عليه السنباطي «أنا هويت» والآخر الذي سجّل عليه «ضيعت مستقبل حياتي» متداولان، وهما في غاية النقاء، والسبب في هذا يعود إلى هواية السنباطي الخاصة بالتسجيل، فقد أجاب عندما سأله الأستاذ «محمد تبارك» عن هواياته بقوله:

إصلاح أجهزة التسجيل بنفسي، لأني أسجل عليها كل خواطري الموسيقية وأعمالي الخاصة بي، والتي لا يمكن أن تخرج من صومعتي.

ولكن سعاد محمد تمكنت من إخراج هذا الشريط من صومعته، لينقله محبو السنباطي والهواة على حدٍ سواء، ليصبح معروفاً جداً عند أهل الطرب. ومتذوقي فن الغناء الكلاسيكي التراثي.

محمد عبد الوهاب الذي أخذ الشيء الكثير من التركة الدرويشية ونسبها إلى نفسه، غنى بدوره «أنا هويت» و«ضيعت مستقبل حياتي» ولكنه لم يتجاوز فيها المطالع «الغصن الأول» بخلاف السنباطي الذي سجّل الدورين كاملين، وأدى «الهنك» فيها برغم مرض الربو الذي يعاني منه الأمرين، مستخدماً مهارته المطلقة في العزف على العود، ليغطي به وبصوته

(٨) أشرف على التسجيل الحديث وتخليصة من الشوائب التركية في اللفظ الموسيقار اللبناني توفيق الباشا.

(٩) الهنك ــ اصطلاح فني يطلق على الأسلوب الذي يدعه المغني في الغصن الرئيسي وما يتبع ذلك من تبادل للآهات، بينه وبين الرديدة (كورال).

معاً الأجزاء المخصصة «للرديدة» وفي الوقت نفسه دوره كمغني لأغصان ـ مقاطع ـ الدورين ببراعة لا نظير لها.

يقول السنباطي عن «سعاد محمد» في معرض حديثه عن الأصوات التي يمكن أن تكون بديلة لأم كلثوم ما يلي(١٠):

هناك أصوات جميلة يتصدرها صوت «سعاد محمد» فهي طاقة جبارة، وقدرة فائقة، ولكن للأسف ليس لها نصيب كاف من التقدير، وفي اعتقادي أنها الصوت الوحيد الذي كان من المفروض أن تقام له حفلات شهرية على نسق حفلات أم كلثوم.. وغير سعاد محمد، هناك فايزة أحمد، ونجاة الصغيرة ولكن مع ذلك، لم توجد بعد من تماثل أم كلثوم.



محمد عبد الوهاب

(١٠) راجع مجلة المجلة ـ العدد ٨٥، تشرين الأول | أكتوبر | ١٩٨١ ـ (حديث للسنباطي نشر بعد وفاته بشهر).

لحن السنباطي قبل أن تزداد عليه نوبات الربو قصيدة «القدس» من شعر محمود حسن إسماعيل، وهي إحدى ماساته الثمينة في عقد ألحانه الوطنية والقومية، وقد غنت سعاد محمد هذه القصيدة وأبدعت فيها.

بدأت نوبات «الربو» تداهمه بشكل قوي منذ العام ١٩٦٩، فلم يلق بالاً لها، وظنها في البداية عارضاً من العوارض المرضية التي تنشأ عن البرد، وعندما تفاقمت وأخذت تهاجمه بعنف، اتصل بالأطباء الذين نصحوه بالراحة، وتجنب كل ما يثيره، لذا نجد ألحانه الجديدة قد غابت في حفلات أم كلثوم الشهرية التي برز من ورائها محمد عبد الوهاب في أغنية «دارت الأيام» التي استقى لحن مقدمتها أو الجزء الأساسي فيها من افتتاحية «يد القدر» للموسيقي الإيطالي «جوسيبي فردي» وقد غنت أم كلثوم هذه الأغنية في موسم العام ١٩٧٠.

الجـزء الســادس

مـرحلـة السبعينيـات

جـائـزة أحسـن مـوسيقـي في العـالـم

وفاة محمد عبده صالح ــ سيد مكاوي في رحاب أم كلثوم ــ قصيدة من أجل عينيك ــ الثلاثية المقدسة ــ حرب تشرين التحريرية وزغردي يا شام ــ رحيل فريد الأطرش ــ فريد الأطرش والسينما ــ غروب العمالقة ــ السنباطي يتحدث عن أم كلثوم ــ السنباطي بعد رحيل أم كلثوم ــ ألحان السنباطي بعد رحيل أم كلثوم ــ الأصوات بعد غياب أم كلثوم ــ العام الكبير ــ ترشيح السنباطي لجائزة أحسن موسيقي في العالم ــ فوز السنباطي بالجائزة وبلقب دكتور في الموسيقا ــ رأي السنباطي في ابنه أحمد وأبيه الشيخ محمد ــ قصة قصيدة يا حبيبي .

وفـاة محمـد عبـده صـالـح

في العام ١٩٧٠ غنت أم كلثوم «إسأل روحك» للموجي وعبد الوهاب محمد، فأحدثت دوياً كبيراً بألحانها وتطريبها، وبخاصة بلحن الفالز الذي طفح بشرقية حلـوة، ورسخت أقدام الموجي كملحن للكلاسيكيات الطويلة.

وفي العام نفسه توفى فجأة الفنان وعازف القانون الكبير في فرقة أم كلثوم «محمد عبده صالح»، ليزيد في أسى السنباطي، فقد كان هذا الفنان وراء نجاح أعماله، ووراء نجاح أم كلثوم بفضل قيادته للفرقة وللتمارين المرهقة التي كان يمرن بها الفرقة، حتى تستقيم له ولألحان السنباطي ومحمد عبد الوهاب والملحنين الآخرين، ولأم كلثوم بالذات. ويبدو أن السنباطي الذي أخذ يعاني من نوبات الربو، أيقن أن الموت لا بد وأن يطرق بابه قريباً، فأكثر رفاقه من الشعراء والموسيقيين قد مضوا قبله في رحلة العمر، وكان أول هؤلاء الشاعر أحمد فتحي، ثم إبراهيم ناجي، فبيرم التونسي، الذي لحق به زكريا أحمد، ومن بعد الممثل عادل خيري، وأبوه بديع خيري، الذي نظم جلّ أغاني سيد درويش ثم توفي في العام نفسه الذي مات به زكريا أحمد ١٩٦١ ضارب الإيقاع الرئيسي في فرقة أم كلثوم الفنان «إبراهيم عفيفي» ولحق بهم جميعاً في العام ١٩٦٦ الموسيقار الكبير محمد القصبجي والشاعر «صالح جودت»، وزميله الشاعر «محمود حسن إسماعيل» وها هو «محمد عبده صالح» يرحل بدوره، ليصبح هاجس

الموت عاملاً في ازدياد انطواء السنباطي على نفسه، فيؤثر العزلة على كل شيء حتى إنه قال عن ذلك:

ليس هناك تفسير لعزلتي.. لقد خلقت هكذا، وعزلتي ليست بالشيء الشاذ.. أحب العزلة وأجد فيها متعة كبرى.. في الوحدة تحيط بي هالة من الروحانيات العالية جداً.. أنا أجد في العزلة ملاذي...

وتجاه هذا الوضع، استدعت زوجته السيدة كوكب طبيبه الخاص «طلعت سامي» الذي عمل طوال سنة على معالجته من نوبات الربو، ونصحه بالسفر إلى أوروبا للمعالجة والترويح عن النفس. ويبدو أن السنباطي عمل بهذه النصيحة، خاصة، وأن إحدى بناته تقيم مع زوجها في إنكلترا. وعندما عاد في العام ١٩٧١، كان قد تغير كلياً، وعادت ثقته بنفسه، كما عاد إلى عمله في صومعته معتزماً أن يقدم جديداً، وأن يجدد في نمط حياته التي كانت من أولوياتها العزلة التي ألزم نفسه بها.

سيد مكاوي في رحاب أم كلثوم

في العام ١٩٧١، انضم إلى قائمة ملحني أم كلثوم، ملحن كفيف، اشتهر بألحانه لعدد وفير من المطربين والمطربات المرموقين منذ الأربعينيات. هذا الملحن هو «سيد مكاوي» الذي مكث يلحن مونولوج أحمد رامي «يا مسهرني» عاماً كاملاً، وقد مزج في لحنه هذا أساليب السنباطي وزكريا وحتى القصبجي من خلال شخصيته الفنية، ونجح فيه نجاحاً مطلقاً، وأثبت كفاءته في تلحين الأعمال الكلاسيكية.

وفي تلك الفترة التي اتسمت بتصاعد العمل الثوري والفدائي في الأرض المحتلة، لاح أمل جديد من خلال منظمة التحرير الفلسطينية، هفا بالنفوس، وأيقظ ما هجع منها. ولكن موت جمال عبد الناصر المفاجىء في العام ١٩٧٠ حوّل الآمال التي كانت معقودة عليه كقائد عربي كبير. إلى يأس. لترتسم إشارات استفهام كبيرة حول خليفته «أنور السادات» الذي تخلص من جميع رفاق عبد الناصر بما فيهم الذين شاركوه في ثورة ٢٣ تموز /يوليو/ عام ١٩٥٢. في حركة سماها «التصحيح». وبعد أشهر على انقلابه هذا. قام الرئيس حافظ الأسد في السادس عشر من تشرين الثاني بالحركة التصحيحية التي التفت حولها الجماهير العربية في القطر العربي السوري، والأقطار العربية الأخرى. ومن جديد عاد أمل التحرير يغزو

النفوس من خلال الدعم الذي كانت تقدمه سورية العربية للثورة الفلسطينية وللحركات التقدمية في الوطن العربي، وعادت معها الأناشيد والأغاني الوطنية لتزغرد في الإذاعات العربية التقدمية، وكان أبرز تلك الأناشيد «يا ويل عدو الدار» «راجعين بقوة السلاح» و«أصبح عندي الآن بندقية» و«ثوار ثوار»، وغيرها.

وإلى جانب هذا الفيض من الأغاني الوطنية التي أعيد إحياؤها إبان المد التقدمي الذي اجتاح الشعب العربي، منذ عام ١٩٧٠، تابعت الحياة الفنية مسيرتها، وكان عصبَ هذه المسيرة الحساس ملحنو أم كلثوم، وبخاصة محمد عبد الوهاب الذي يعتبر من الناحية الإعلامية من أذكى الفنانين الإعلاميين، فقد أخذ على عاتقه منذ العام ١٩٦٨ على أن تغني أم كلثوم قصائد مشاهير الشعراء المعاصرين في الوطن العربي. فاختار بادي ذي بدء قصيدة «هذه ليلتي» للشاعر العربي اللبناني «جورج جرداق» ثم قصيدة «أصبح عندي الآن بندقية» لشاعر العرب الدمشقي «نزار قباني» ومن ثم قصيدة «أغداً ألقاك» للشاعر السوداني «الهادي آدم» وكل هذه القصائد غنتها أم كلثوم على التوالي في أعوام ١٩٦٨ و١٩٦٩ و١٩٧١، وهو عندما اختار هذه القصائد لم يخترها عن عبث، وإنما تحقيقاً لهدفه وهدف أم كلثوم الإعلامي، ولمصر بالذات. ومهما كان الهدف، فإن عمله هذا أثرى الغناء، وزاد من التفاف الجماهير العربية حول قمتي الغناء. وبالرغم مما بذله في قصيدتي «هذه ليلتي» و«أغداً ألقاك» فإنهما لم ترقيا على الإطلاق إلى قصيدة «أقبل الليل» أو «الأطلال» العملاقة وظلتا وبخاصة «أغداً ألقاك» في ألحانهما دون مستوى الشعر. وهذا يذكرنا بأغنية «فكروني» التي أرادت أم كلثوم أن تدفعها إلى قمة النجاح مهما كلفها الأمر، فغنت «الأطلال» خروجاً عن مألوف عادتها في الوصلة الأولى، خوفاً على «فكروني» منها، وتحسباً من «الأطلال» وما قد تفعله إذ غنتها بعد «فكروني» وأرجأت «فات الميعاد» إلى وصلتها الأخيرة. ومع ذلك سيطرت الأطلال على الوصلات الثلاث، ولم تستطع أم كلثوم، على الرغم من جهودها في وضع ذلك اللحن العادي لأغنية «فكروني» في القمة التي حلمت بوضعها فيها، حتى إن النقاد الذين كتبوا عن «فكروني» قالوا: «لقد اختنقت «فكروني» بين «الأطلال» و«فات الميعاد»، بل لقد سيطرت أجواء «الأطلال» على الحفلة كلها».

قصيـدة مـن أجـل عينيـك

في العام ١٩٧١، أرادت أم كلثوم أن تغني شيئاً للشاعر عبد الله الفيصل آل سعود، فاختارت قصيدته «من أجل عينيك» ودفعت بها للفنان «بليغ حمدي» فعكف يلحن فيها على الرغم من تجربته الفقيرة في تلحين الشعر العمودي، وعندما استمعت إليها، لم يرق لها اللحن، فاتصلت بالسنباطي، وطلبت إليه تلحينها، فوافق لعدة اعتبارات أهمها صداقته بالأمير الشاعر الذي سبق ولحن له قصيدتي «ثورة الشك» و«ليته يعرف المللا»، وتوقه للتلحين الذي توقف عنه زمناً، ورغبته الأكيدة في إظهار مقدرته الفنية، وكان يعرف الخلل الذي أخذ يشوب صوت أم كلثوم منذ «نشّزت» في «أقبل الليل» وفي غيرها من الألحان التي غنتها فيما بعد... وكان يريد لأم كلثوم أن تعود بصورتها الزاهية التي عرفت عنها قبل أن يصيب صوتها هذا الشرخ، فهي رفيقة مشواره الطويل، ويسوءه أن يخبو ذلك النور الذي يتوهج من حنجرتها بعامل تقدمها في السن، والذي أحدث شروخاً في الطبقات العالية من صوتها الذي تراجع إلى «الالتو» وتوغل حتى إلى بعض قرارات هذا الصوت.

ومن هنا لحن قصيدة «من أجل عينيك» تلحيناً خاصاً أسند فيه الدور الرئيسي للفرقة الموسيقية، فجعلها تؤدي ما يعجز عنه صوت أم كلثوم في الجوابات، بعد أن تراجعت مساحاته، مطلقاً لها الحرية في الطبقات الأخرى، لترتع فيها كما يحلو لها من وراء اللحن الذي صنع.

استخدم السنباطي للمرة الثانية آلة «الأورغ»، وكانت استخدامه الأول لهذه الآلة في «أقبل الليل» استخداماً صوفياً يقرب من العبادة الليلية، بينما نجده في استخدامه الثاني في «من أجل عينيك» يشرق تعبيراً عن الفرح في اللوازم الثلاث الأولى، ومؤسياً في اللازمة الأخيرة. كذلك استخدم «الكيتار الكهربائي» بنبض ديناميكي بعد المقدمة الشاعرية الهادئة للأغنية، وجعله يصدح مغرداً ليغيب نهائياً عند التمهيد الانفعالي والهادىء معاً الذي يسبق الغناء مباشرة.

القصيدة من أجمل ما لحن السنباطي وغنت أم كلثوم، وبخاصة في العرض الصوتي في الغصن الأخير، وفي هذه القصيدة، ترك أسلوبه الذي سار به في «أقبل الليل» و«أرك عصي الدمع» و«الأطلال» ليعود إلى تجديد لونه الذي عرفناه في «ذكريات» و«أنا لن أعود إليك» و«أشواق» و«أين حبي» وغيرها..

لم يبق لأم كلثوم كي تتوقف عن الغناء سوى عامين، وكان محمد عبد الوهاب وأم كلثوم والسنباطي يدركون أن ذبالة شموعهم آخذة بالانطفاء شيئاً فشيئاً، فكان هذا الشعور يجعلهم أكثر تقرباً من الله، وأكثر انطواءً وانزواءً عن المجتمع. ولعل هذا وحده هو الذي جعله ينصرف إلى تلحين قصيدة «الثلاثية المقدسة» «لمحمود حسن إسماعيل» بناء على طلب أم كلثوم.

في «الثلاثية المقدسة» نجد السنباطي مزج أصوات أجراس الكنائس بأصوات المؤذنين تعبيراً عن الإخاء العربي الإسلامي المسيحي، وتأكيداً للوحدة القومية بين الشعب العربي الواحد المؤمن بالأديان السماوية الثلاثة المنزلة. ولم يكتف بذلك، لأنه حشد للأغنية بالإضافة إلى صوت أم كلثوم «الكورال» الذي تشرف على تدريبه الفنانة القديرة «د. رتيبة الحفني» ابنة الموسيقار الراحل «محمود الحفني» مؤسس «المجلة الموسيقية» ليعطي الخشوع والإيمان المعنى الذي يريد. و«الثلاثية المقدسة» على الرغم من الصنعة الفنية، والجهد المبذول فيها، لم تعش طويلاً، وتوارت بسرعة، ونادراً ما تذيعها الإذاعات العربية باستثناء المناسبات الدينية، شأنها في ذلك شأن عدد من الأغنيات الوطنية والقومية التي لحنها «سلقاً» في العديد من المناسبات، كأغنية «قوم بإيمان وبروح ضمير» التي نظمها عبد الوهاب محمد، و«قم واسمعها من أعماقي» لصالح جودت، و«الفجر الجديد» لمحمد الماحي...

وما وقع فيه السنباطي بسبب المناسبات وقع فيه محمد عبد الوهاب أيضاً، إذ لحن هو الآخر ألحاناً لا تمت إلى شخصيته الفنية القوية بصلة كأنشودة «والله عرفنا نحب» لحسين السيد، و«حرية أراضينا فوق كل الحريات» لصالح جودت، و«أرض الشهيد» لعبد المنعم الرفاعي. وكل هذه الأغنيات ظهرت في الستينيات.

قبل «الثلاثية المقدسة» بسنوات لحن السنباطي وغنى عدداً من الأغنيات الدينية منها «إله الكون» و«لك يا حبيب الله» و«ربي سبحانك» التي اشتهرت كثيراً. ويقول السنباطي عن «إله الكون» عندما سألته السيدة سناء السعيد المحررة في مجلة «المجلة»[1] ما يلي:

إنها من الأغاني التي اعتز بها حقاً، وقد أخذت بالفعل شهرتها في الحقل الديني لمعانيها

(١) راجع مجلة «المجلة» ــ العدد ٨٥، تشرين الأول أكتوبر ١٩٨١ ــ (الحديث نشر بعد وفاة السنباطي).

الجميلة، وأنا تأثرت بها إلى حدٍ إنني أنشدتها بالطريقة التي نالت استحسان الكثيرين.

لقد ذكرت هذه الأغنيات الناس برياض السنباطي المطرب.. ذكرتهم «بالزهرة، وفجر، وعلى عودي، وأشواق، وأين حبي، وفاضل يومين»، فلماذا لم يحترف الغناء احترافه للتلحين؟!

وعن هذا يقول السنباطي[٢]:

بالنسبة للغناء، أنا ما زلت أغني، خاصة عندما أعجب بالكلمة واللحن معاً.. إذا راقت لي أغنية ما، فإنني سرعان ما ألحنها وأترنم بها في الوقت نفسه، غير أن السبب الذي أبعدني عن الغناء والتفرغ له، هو حبي للتلحين... إنني أحب التلحين أكثر من الغناء.

□ □ □

وتحت تأثير «الثلاثية المقدسة» واندماجه الديني فيها، قرر تلحين زجلية بيرم التونسي الجميلة «القلب يعشق كل جميل» في العام ١٩٧٢ نفسه الذي أعطى فيه «الثلاثية المقدسة» وكان السنباطي قد استمع إلى لحن الموسيقار الراحل زكريا أحمد، لهذه الأغنية[٣]. فلم يرق له، فقرر معارضته، كما عارض قبلاً لحن «أراك عصي الدمع» الذي لحنه أكثر من ملحن[٤] بتلحين جديد ينسجم والمعاني الدينية التي تحمله، وهكذا ولدت «القلب يعشق كل جميل» التي تعتبر قمة في الغناء الديني.

غنت أم كلثوم هذه الأغنية في كانون الثاني /يناير/ عام ١٩٧٢ قبل أن يدهمها مرض الكلى الذي أصيبت به، وكان عليها قبل أن تتوقف نهائياً عن الغناء أن تغني «ليلة حب» التي لحنها محمد عبد الوهاب، وأن تسجل أغنية «حكم علينا الهوى» على أسطوانات لبليغ حمدي، وهي الأغنية التي حكم فيها القدر على أم كلثوم بأن تلغي حفلاتها منذ مطلع العام ١٩٧٣ ولغاية وفاتها في العام ١٩٧٥.

---

(٢) المصدر السابق.

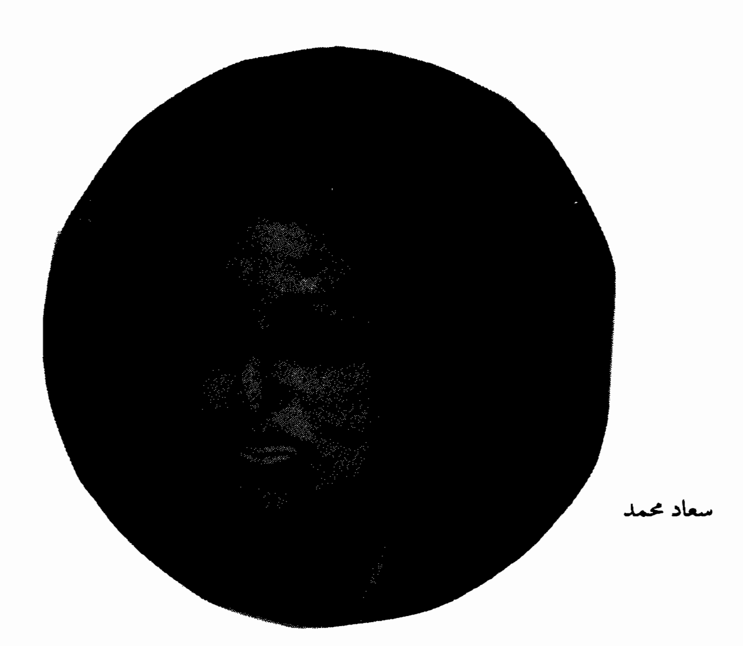
(٣) الأغنية مسجلة بصوت زكريا أحمد تسجيلاً سيئاً، وهي بخلاف أعماله الأخرى تبتعد كثيراً عن الهدف الديني الذي كتبت من أجله.

(٤) لحّن قصيدة «أراك عصي الدمع» عدد من الملحنين منهم: يوسف المنيلاوي، محمد عثمان، ثم رياض السنباطي.

حـرب تشريـن التحريريـة و زغـردي يـا شـام

لم يرتفع في العام ١٩٧٣ بعد غياب صوت أم كلثوم، سوى صوت واحد، كان يترقبه كل العرب من المحيط إلى الخليج، وكان هذا الصوت أشد طرباً من كل الأصوات الأخرى.. إنه صوت الشعب العربي الذي انطلق في الخامس من تشرين الأول /أكتوبر/ معلناً بدء الحرب التحريرية، ليدمر بنيران جيشيه العربيين السوري والمصري، أسطورة الجيش الصهيوني الذي لا يقهر. وكان صوت الإعلام العربي الرصين، يبسط أنباءه الصادقة ــ هذه المرة ــ على العالم...

وأمام الانتصارات التي حققتها الحرب، انبرى السنباطي إلى خوضها بدوره على طريقته الخاصة.. فهو لا يقبل أن يظل بعيداً عن المعركة. صحيح أن أم كلثوم مريضة، ولم تعد تقوى على الغناء، ولكن سعاد محمد تستطيع بصوتها القوي أن تساهم في المعركة. وهكذا غنت من شعر «أحمد أبي الوفا» لحنه الشهير لقصيدة «زغردي يا شام» التي تتغنى بمصر وسورية وبسيناء والجولان. وكانت سعاد محمد عند حسن ظن السنباطي، إذ ارتفعت بهذه القصيدة التي تناقلتها كل الإذاعات العربية تقريباً، إلى مستوى قصرت عنه سائر المطربات.



سعاد محمد

لقد غابت أم كلثوم عن المشاركة في هذا الحدث، وهي التي شاركت في كل حدث وطني وقومي، وهي وإن غابت عن المعركة، إلا أن صوتها لم يغب، وأغانيها الوطنية والثورية والقومية، وأناشيدها النضالية، عادت تصدح من كل الإذاعات لتذكي من أوار الحماسة والقتال، فكانت أغاني «راجعين بقوة السلاح، ويا ربى الفيحاء، وثوار لآخر مدى» للسنباطي و«الله أكبر» لمحمود الشريف، و«يا ويل عدو الدار» لزكريا أحمد، و«أصبح عندي الآن بندقية» لمحمد عبد الوهاب، السمات البارزة لأناشيد المعركة. ومن خلال كل هذا الخضم القديم من الوطنيات ولدت إلى جانب «زغردي يا شام» أنشودة «سورية يا حبيبتي» التي لحنها محمد سلمان وغنتها المطربة نجاح سلام والمجموعة، لتحلق طويلاً في سماء المعركة، ولتظل شاهدة على مدى ما يستطيعه الفن عندما يوظف لخدمة الأهداف النضالية والوطنية والقومية والاجتماعية.

وتدخلت الإمبريالية لتنفذ صنيعتها، وتوقفت الحرب، وانكمشت إسرائيل على نفسها رعباً.. فهي لأول مرة مذ قامت على الاغتصاب تصاب بالذعر، وتشعر بالمكتوب عليها.. لقد كادت «غولدامائير» رئيسة وزراء العدو آنذاك، أن تعلن استسلامها لولا انقاذ الولايات المتحدة لها. وكان من الممكن أن يستمر القتال، وأن يتحقق النصر النهائي لولا إعلان «السادات» موافقته على إيقاف القتال، وتركه سورية وحدها تقاتل بقيادة الرئيس «الأسد» وتواجه إمدادات الجسر الجوي الذي أقامته الولايات المتحدة لمساعدة العدو الصهيوني، وبرغم الصعاب التي تفردت سورية في مواجهتها، تمكنت بعد حرب الاستنزاف الطويلة من تحقيق النصر وتحرير مدينة القنيطرة، ليقوم الرئيس الأسد وسط الأهازيج والزغاريد من الجماهير الشعبية التي زحفت إلى القنيطرة لمشاركته في نصره برفع العلم السوري على الصارية التي غاب عنها منذ العام ١٩٦٧.

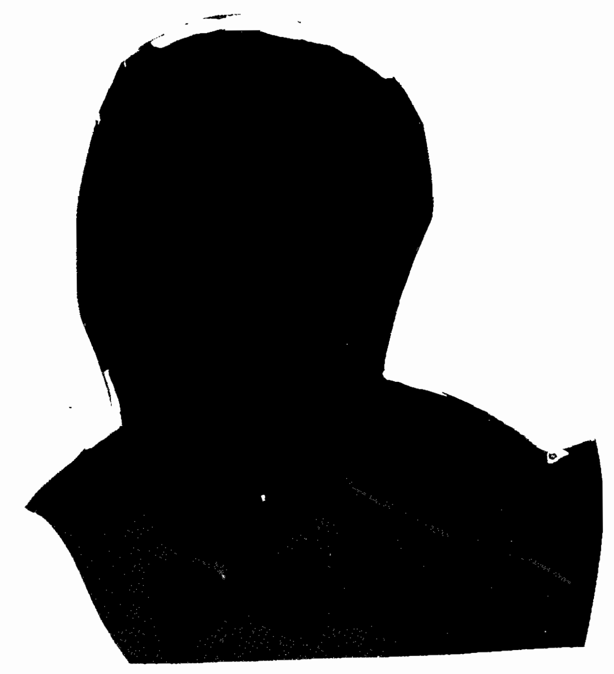
وعلى الرغم مما انتهت إليه حرب تشرين التحريرية، فقد زغرد تشرين زهواً وافتخاراً، وزغردت معه سعاد محمد بقصيدة «أبي الوفا» والسنباطي الجميلة على الرغم من السرعة المكشوفة في إنجازها، كذلك زغردت معها أغنية «سورية يا حبيبتي» لتغدو سورية بمواقفها القومية الصلبة «حبيبة العرب» قاطبة.

رحيـــل فـــريـــد الأطـــرش

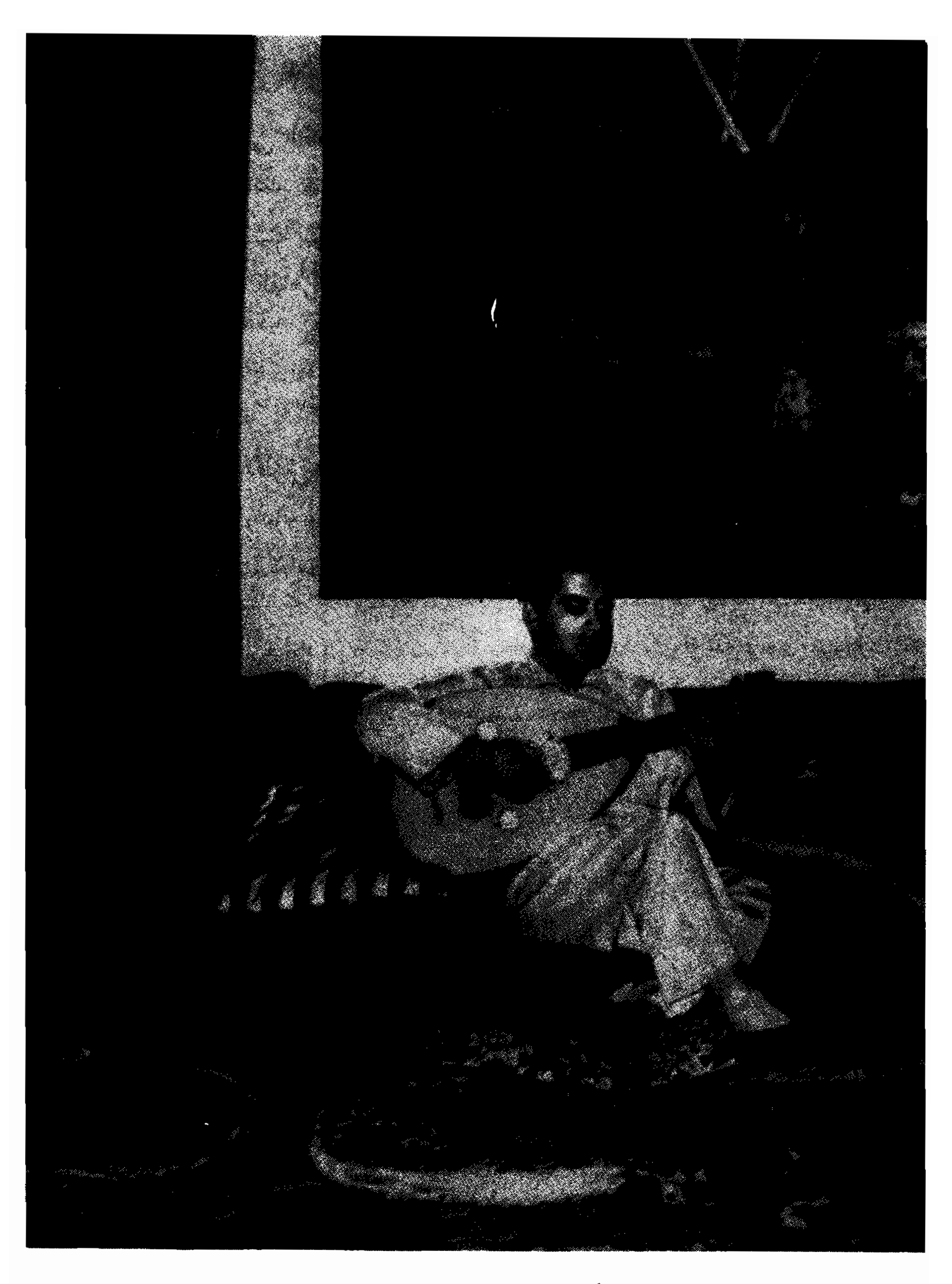
بعد عام وبعض العام على حرب تشرين التحريرية، وفي السادس والعشرين من كانون الأول /ديسمبر/ عام ١٩٧٤، أصيب الموسيقار فريد الأطرش الذي سبق له وأجرى عملية جراحية في القلب، بنوبة لم تمهله، وأودت بحياته فوراً، وتنفيذاً لوصيته، نقل جثمانه بالطائرة من بيروت إلى القاهرة، حيث جرى تشييعه بموكب كبير ليدفن إلى جوار شقيقته أسمهان.

يقول الموسيقار مدحت عاصم ما يلي:

لقد قدم فريد الأطرش، أغلى ما يمتلكه في الحياة، روحه وقلبه قرباناً في هيكل الفن، فأقامه الفن راهباً من رهبانه، وكلما احترق هذا القلب، وتعذبت هذه الروح تصاعدت ألحانه، فتخفق لها قلوب سامعيها، وترتجف أرواحهم. وما أكثر ما احترق قلب فريد وتعذبت روحه.!



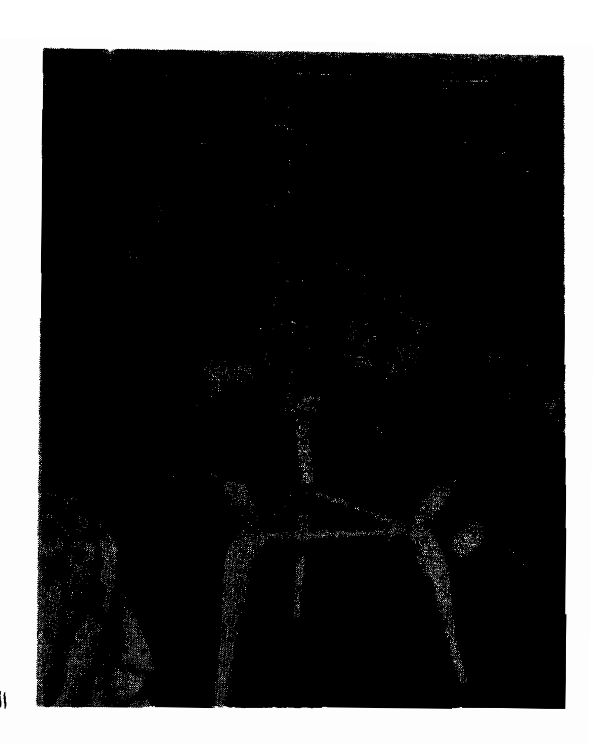
فريد الأطرش



فريد الأطرش يستريح إلى عوده ِفي غرفة المعيشة

من الثابت أن «علياء المنذر» زوجة «فهد الأطرش» نزحت إبان الاضطرابات والقلاقل التي سبقت الثورة السورية الكبرى ضد الفرنسيين في العام ١٩٢٥، مع أولادها الثلاثة «فؤاد وفريد وآمال ـ أسمهان ـ» إلى لبنان في العام ١٩٢٣، ومن ثم إلى مصر في العام ١٩٢٤، وقد عملت لتعيل أطفالها الثلاثة في صناعة «البراقع» لمحلات «الماوردي» في «الموسكي»، وتمكنت عندما لجأت إلى «أحمد زكي باشا» من إلحاق ولديها فؤاد وفريد بمدرسة «الفرير ماريست» ولكن فريد الذي هوى الغناء والموسيقا مذ كان طفلاً يحبو ويرفض النوم إذا لم تغن له أمه ما يطلب من أغنيات، أهمل دراسته، ففصل من المدرسة، فألحقته أمه بمدرسة الروم الكاثوليك، التي نال منها الشهادة الابتدائية، وكان عندما نال هذه الشهادة يعمل مطرباً مبتدئاً بإذاعة «الياس شقال». ويمكن القول إن أمه كانت تملك صوتاً جميلاً، وتحيي الحفلات الخيرية، وتسجل بعض أغنياتها الناجحة على أسطوانات، كانت وراء تشجيع فريد، فهي التي دفعته للغناء باديء ذي بدء في إذاعة «شريدان» الأهلية، قبل أن تغريه إذاعة «شقال» بالعمل عندها. غير أن الحياة الصعبة التي واجهت هذه العائلة في مستهل الثلاثينيات، والدخل المحدود الذي كانت تحصل عليه الأم، والذي لا يكفي لسد احتياجات الحياة الضرورية، دفعت بفريد إلى معترك الكادحين، فعمل أجيراً في «باتسري بلاتشي» بالموسكي، لقاء أربعة جنيهات شهرياً، وكان يحصل على مثل هذا المبلغ لقاء توصيله طلبات الزبائن إلى بيوتهم، وعندما وجد نفسه في بحبوحة من العيش، التحق بمعهد الموسيقا العربية، وكان من حسن حظه أن يتتلمذ في العزف على العود على يدي عملاق العود «رياض السنباطي». وكان لا يكتفي بما يحصله من المعهد، فلجأ إلى الفنان الكبير وعازف العود القدير «فريد غصن» الذي كان يقطن قريباً من بيتهم، والذي غدا مع الزمن واحداً من الأسرة، فلحن لفريد ولأسمهان فيما بعد عدداً من الأغنيات المفقودة اليوم....

في العام ١٩٣٠ وقبل انتسابه لمعهد الموسيقا العربية عمل مع شقيقته أسمهان في صالة «ماري منصور» لقاء ستة جنيهات في الشهر لكل منهما، وعندما عرضت عليه الفنانة الشهيرة «بديعة مصابني» العمل في صالتها لقاء ثمانية جنيهات شهرياً، لم يتردد لحظة واحدة، وفي ملهى «بديعة مصابني» تعرف على شلة من الموسيقيين الذين غدوا من كبار المطربين والملحنين فيما بعد، وكان من بينهم الموسيقار «محمود الشريف» و«محمد عبد المطلب» و«إبراهيم حمودة» و«محمد فوزي الحو» الذي اشتهر فيما بعد باسم «محمد



فريد الأطرش الملحن ومأمون
الشناوي الشاعر يراجعان أغنية جديدة

فوزي». كذلك تعرف في هذه الصالة على الراقصة الشهيرة تحية كاريوكا، وعلى راقصة أخرى فارهة الجمال تدعى جمالات حسن، قيل إنها انتحرت لأسباب مجهولة.

لم يكن «فريد غصن» الوحيد الذي كان يتردد على بيت السيدة «علياء المنذر» فالموسيقي الكبير «داود حسني» الذي أطلق اسم «أسمهان» على «آمال الأطرش» كان هو الآخر يتردد على منزلها مع الشيخ محمود صبح، والموسيقار محمد القصبجي، ومن هؤلاء جميعاً تكونت شخصية فريد الأطرش الفنية، ومن هؤلاء أيضاً انطلق صوت أسمهان، ليصبح علامة بارزة في تاريخ الغناء العربي.

يقول مدحت عاصم: إن الذي ساعد في تكوين شخصية فريد الأطرش، عاملان أساسيان، الوراثة، والبيئة، فقد كان والده صاحب صوت جميل ساحر، كذلك والدته، فهي صاحبة صوت عذب، إلى جانب كونها كاتبة أديبة، وراوية للشعر، لها في انتقاء الجيد منه ذوق وحس. ولأخيه فؤاد الأطرش صوت جميل، لا يقل عن صوت فريد غناءً وأداءً، فهو يجمع إلى موهبة الصوت، موهبة الذوق.



فريد الأطرش وعوده

في هذه البيئة الموسيقية، تكاملت معارف فريد الأطرش، ونمت، ومن أنغماسه المبكر في العمل في الملاهي الليلية، والإذاعات الأهلية اكتسب خبرات أغنت معارفه، وساهمت كلها إلى جانب العمل الدؤوب، في اكتمال شخصيته الفنية، التي نجد بصماتها واضحة في كل ألحانه التي ظهرت منذ بدأ يغني ويلحن في الثلاثينيات.

يدين فريد الأطرش في براعته في العزف على العود إلى أساتذته الكبار، السنباطي، وفريد غصن، وإلى حد ما محمد القصبجي، ويدين في ظهوره جماهيرياً لأول مرة بعيداً عن الشعوذة الفنية التي مارسها في مستهل حياته، إلى الموسيقار «مدحت عاصم» الذي استمع إليه مصادفة يعزف على عوده في أثناء زيارة كان يقوم بها إلى المعهد العربي للموسيقا، فطلب منه ـــ وكان يشغل منصب المراقب الموسيقي في الإذاعة آنذاك ـــ موافاته للإذاعة، لتقديم

فقرات من عزفه على العود، لقاء جنيه واحد عن كل فاصل من العزف في الأسبوع. وأسلوب فريد في العزف، هو أسلوب جماهيري، وانتقاله المحدود بين المقامات في أثناء عزفه، لم يتطور، والتسجيلات التي بين أيدينا عن عزفه ـــ وهي لا تزيد عن خمسة دقائق ـــ ذات سمات أطرشية، وصفات متزلفة مستجدية، تبعد كثيراً عن ـــ تقاسيم ـــ أساتذته الكبار عمقاً وفهماً، وقد سرى أسلوبه هذا على ألحانه محدداً بذلك مستواه الفني الذي لم يجار فيه أعمال الكبار، على الرغم من القفزات المحدودة التي حققها في سني الأربعينيات والخمسينيات وتوقف عندها.

كان حلم فريد الأطرش أن يصافح الجماهير بصوته أسوة بعوده، فألح على «مدحت عاصم» أن يسمعه، فرضخ هذا لطلبه، وقرر أن يقدمه للإذاعة من وراء ألحانه، فلحن له أول أغنيتين على إيقاعات التانغو هما: «كرهت حبك» و«ميمي أنا السعيد في غرامي» المعروفة باسم «من يوم ما حبك فؤادي»، وظهرت الأغنيتان بعد أشهر قليلة مسجلتين على أسطوانة واحدة من أسطوانات شركة بيضافون.

بعد هاتين الأغنيتين لحن فريد وغنى أغنيتين أخريين الأولى طقطوقة بعنوان «احلفيلي ما تسيبني» والثانية «بحب من غير أمل» التي اعتمد في بعض أجزائها على إيقاعات التانغو، فطارت شهرته من ورائهما وذهبت بعيداً.

لم يتوقف «فريد الأطرش» بعد نجاحه في هذه الأغنيات الأربع، بل انطلق يغرف مما يختزن في أعماقه، فلحن لشقيقته أسمهان «رجعت لك يا حبيبي» و«نويت أداري ألامي» الجميلة جداً، وغنى هو من ألحان «يحيى اللبابيدي» أغنية «يا ريتني طير» الشعبية السورية بكلمات جديدة من نظم «يوسف بدروس» فتوهج من ورائها طويلاً، وبرغم هذا، لم يتوقف عن الإنتاج، فلحن وغنى مونولوج «من يوم جفاك» الذي أحدث ضجة كبيرة عند ظهوره، بسبب بعض ألفاظه ومعانيه النابية، وأعطى لشقيقته مونولوجاً آخر هو «أعمل إيه علشان أنساك» لم يشتهر كثيراً...

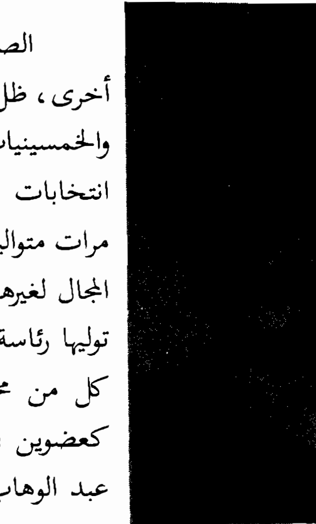
كان نشاط فريد الأطرش نشاطاً ملفتاً للنظر، فساحة الطرب تدين لمحمد عبد الوهاب، ولقلة من المطربين التقليديين الذي لم يطوروا فنهم، ولم يحاولوا إعطاء الجيل الجديد ما يرغب، كصالح عبد الحي، وإبراهيم حمودة، ومحمد صادق، وعبده السروجي، كما أن أحمد عبد القادر الذي كان يملك صوتاً جميلاً، فقد هذا الصوت فجأة، فانصرف إلى

التلحين والتدريس عوضاً عن الغناء، ولم يبق في ساحة الطرب من المطربين الذين يعتد بهم سوى عبد الغني السيد الذي كان محمد عبد الوهاب يحسب حساباً لصوته ولملحنيه، فألحقه بعمل عنده ليأمن فنه، ومن هنا فإن إقبال الجمهور على أغاني فريد الأطرش، وبخاصة الجيل الجديد الذي استطاع أن يعطيه ما يرغب، دفعه لأن يغالي في نشاطه وعطائه في سني الأربعينيات. وكان يغني في الإذاعة بمصاحبة رباعي العقاد الكبير، بينما يسجل أغانيه على أسطوانات شركة بيضافون بفرقة كبيرة نوعاً ما، على غرار فرقة محمد عبد الوهاب. وفي تلك الفترة من حياته ـــ في أوائل الأربعينيات ـــ غنى في الإذاعة أغنيته التي سارت بعيداً «أنساك وافتكرك تاني» فأرضى بها جمهوره وجمهور محمد عبد الوهاب، حتى أن مجلة الصباح القاهرية، أجرت استفتاء عن أفضل مطرب، وكانت نتيجة هذا الاستفتاء أن حلّ محمد عبد الوهاب أولاً وجاء فريد الأطرش ثانياً.

وتتعاقب ألحان فريد الذي أخذ يزاحم محمد عبد الوهاب في الأغنية القصيرة، وفي الألحان المعاصرة التي كان يستقي كمحمد عبد الوهاب من الموسيقا الراقصة والموسيقا العالمية، فلحن وغنى أغنيته الشهيرة «إيمتى تعود يا حبيب الروح» على إيقاعات التانغو و«عشك يا بلبل» و«اليوم ده يوم التقانا» على إيقاعات «الباسودوبله» الاسبانية، وانفرد بغناء لحن شرقي جميل زها كوردة جورية بين الأغاني الأخرى ذات النكهة الحديثة، هو أغنية «صدقيني» التي أطلق فيها طاقته الصوتية.

محمد عبد الوهاب الذي بدأ يخاف على مكانته من غزارة إنتاج الوافد الجديد فريد الأطرش، ومن جمال ألحانه، ومن الاقتباسات الموسيقية التي جاراه فيها، عمل على مجاراته في الألحان التي أعطاها في تلك الفترة نفسها في مجال الأغنية القصيرة، والتي اشتهرت منها: «إنت عزولي وزماني، اسمح وقوللي، إيه جرى يا قلبي إيه»، وساعد مطرباً شاباً هو الفنان «محمد أمين» فلحن له أغنيته السائرة «نور العيون» وقدمه بنفسه في الإذاعة تقديماً خاصاً هدف من ورائه إلى وضع «محمد أمين» في طريق تقدم فريد الأطرش، وهي سابقة لم يكررها محمد عبد الوهاب، إلا عندما سجّل «صفوان بهلوان» بصوته أغنية محمد عبد الوهاب الشهيرة «مريت على بيت الحبايب» بتوزيعها الجديد على أسطوانة بطيئة، فقدمه إلى الجمهور العربي السوري على أنه المطرب الأفضل الذي ينتظر له مستقبلاً كبيراً، ولكن الفرق بين التقديم الأول لمحمد أمين، والتقديم الثاني لصفوان، في أن الأول كان يستهدف فريد الأطرش، بينما الثاني الذي كان فيه صادقاً، استهدف، التذكير بمحمد عبد الوهاب القديم،

ولكن صفوان رفض أن يظل صدى لمحمد عبد الوهاب، وشق طريقه، وأثبت كفاءته كمطرب وملحن، بينما نجد أن محمد أمين برغم الجهود التي بذلها ودعمها آنذاك محمد عبد الوهاب في الأغاني التي غنى، والأفلام التي مثل، ظل صورة مشوهة عن محمد عبد الوهاب، فانتهى قبل أن يرسخ قدمه في ميدان الغناء، ورضي من حياته أن يكون صاحب متجر للخردوات.



الصراع الصامت أحياناً، والمكشوف أحياناً أخرى، ظل يتراوح بين مدٍ وجزر طوال سني الأربعينيات والخمسينيات، وقد تجلى هذا الصراع بأبلغ مظاهره، في انتخابات نقابة الفنانين التي فازت بها أم كلثوم تسع مرات متوالية، قبل أن تقلع عن ترشيح نفسها، وإفساح المجال لغيرها ليتمم الخدمات التي قدمت للفنانين طوال توليها رئاسة النقابة. فرشح نفسه لعضوية مجلس النقابة كل من محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش، ففازا كعضوين في مجلس النقابة الذي انتخب بدوره محمد عبد الوهاب رئيساً وفريد الأطرش نائباً له.

وفي العام ١٩٥٥ رشح فريد الأطرش نفسه للانتخابات مرة ثانية، بعد أن عدل نظام النقابة وأصبحت تعرف باسم نقابة المهن الموسيقية، وبعد أن غدت انتخابات النقيب تتم مباشرة من قبل أعضاء الهيئة العامة. وضمن فريد نجاحه حين أعلن محمد عبد الوهاب عزوفه عن ترشيح نفسه، كمناورة بارعة منه، ولكنه ما لبث أن رشح نفسه، ففاز على فريد الأطرش بفارق ثلاثة أصوات، فأعيدت الانتخابات ليفوز محمد عبد الوهاب بالأكثرية.

غير أن مجلس النقابة الجديد لم يستمر طويلاً، واضطر للاستقالة تحت ضغط الأعضاء الذين لم ترق لهم المخالفات التي ارتكبها المجلس. ومن جديد رشح فريد الأطرش نفسه لمنصب النقيب الذي زاحمه عليه كل من «أحمد رامي، ويوسف السباعي، ومحمد فوزي، ويحيى نصار»، ففاز محمد فوزي بأكثرية خمسين صوتاً على المنافس الذي يليه مباشرة «فريد الأطرش».

يمكن القول على ضوء هذه الانتخابات، إن محمد عبد الوهاب، كان وراء هزيمة فريد الأطرش، إذ تمكن من وراء المناورات التي لجأ إليها من إبعاد فريد عن حلمه، كما أن الإقليمية الشرسة لعبت دورها هي الأخرى في الحيلولة دون وصول فريد الأطرش إلى منصب النقيب، فهو في نظرهم على الرغم من حصوله على الجنسية المصرية عام ١٩٥١، ما يزال عربياً سورياً، وقد ظلت هذه الحرب غير المعلنة ضده حتى وفاته، حتى إن أم كلثوم امتنعت عن غناء اللحن الذي وضعه لها، نتيجة الضغط الذي مورس عليها من قبل محمد عبد الوهاب والسنباطي وغيرهما، بدعوى أن مستوى فريد الأطرش في التلحين لا يتفق والمستوى الذي تغنيه للسنباطي وعبد الوهاب والموجي وحمدي.

وبعيداً عن الحرب الإقليمية التي عانى فريد الأطرش منها ما عانى، فإنه أعطى عدداً من الأغنيات الطويلة التي دعمت مكانته الفنية، وعززت منافسته لمحمد عبد الوهاب. وكان

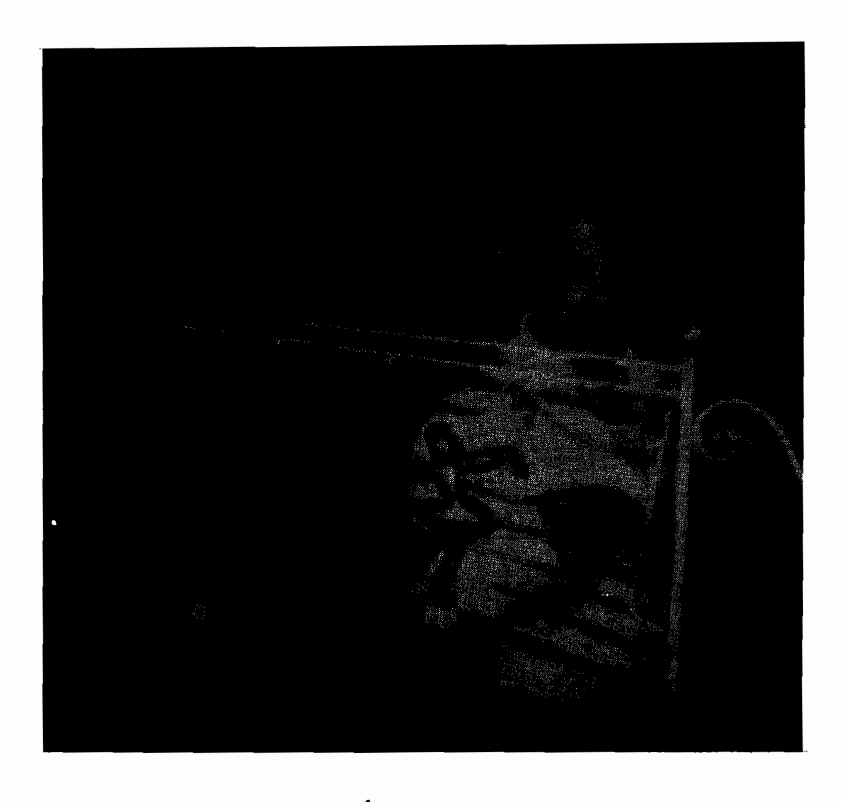


النقيبة أم كلثوم في إحدى الحفلات الانتخابية
وبجانبها محمد القصبجي وأحد المقرئين

محمد عبد الوهاب قد لحن وغنى في الأربعينيات بعد «الكرنك» «ما أقدرش أنساك» و«حياتي أنت» ثم «الحبيب المجهول» وغنى فريد الأطرش ولحن بالمقابل، «أول همسة» الجميلة التي نظمها مأمون الشناوي وأغنية «ياللا سوا» التي نظمها «محمود بيرم التونسي»

واتبعهما قصيدة « ختم الصبر بعدنا بالتلاقي » وببعض أغنياته الناجحة التي ظهرت في الأفلام من مثل « حبيب العمر » و« بنادي عليك » و« نجوم الليل »، فسيطر على الساحة الفنية ردحاً من الزمن حتى قيل: إن فريد الأطرش يجلس على كتفي محمد عبد الوهاب..

وبغض النظر عن هذه المنافسة، وعن مكانة كل منهما، فإن هذا التنافس على الزعامة الفنية، أغنى الحياة الفنية وأثراها، كما أن فريد الأطرش أدرك متأخراً بأن لا جدوى من هذا الصراع، وإنه كفنان يجب أن يتوجه إلى الفن الذي يجيد التنفس فيه، وأن عليه أن يضع فنه في المكانة اللائقة به كفنان. ومن هنا نجده أبدى اهتمامه بفن لم يهتم به محمد عبد الوهاب كما يجب، وهذا الفن، هو الأوبريت السينمائية التي توجته سيداً مطلقاً لها بوجه خاص، وللأغنية السينمائية بوجه عام.



حتى الدرابزين حوله فريد الأطرش إلى نوتة موسيقية

فريد الأطرش والسينما

بدأت علاقة فريد الأطرش بالسينما عندما تعاقدت معه في العام ١٩٤١ شركة أفلام النيل لإنتاج فيلم بعنوان «انتصار الشباب»، وكان لمحمد عبد الوهاب آنذاك رصيد سينمائي بلغ حتى ذلك الوقت أربعة أفلام هي: «الوردة البيضاء، دموع الحب، يحيا الحب، ممنوع الحب»، ونص العقد الذي وقّعه مع شقيقته أسمهان على التمثيل والتلحين والغناء في الفيلم المذكور لقاء ثلاثة آلاف جنيه، تقسم مناصفة فيما بينهما، وكان هذا أكبر مبلغ يتقاضاه في حياته حتى ذلك التاريخ، وقام بإخراج الفيلم المخرج «أحمد بدرخان» واشترك بالتمثيل إلى جانب فريد الأطرش وأسمهان كل من بشارة واكيم، وعلوية جميل، وأنور وجدي، وروحية خالد، وفي هذا الفيلم ظهرت «سامية جمال» التي لعبت دوراً هاماً في حياته الفنية فيما بعد، لأول مرة كممثلة كومبارس.

أغاني الفيلم والأوبريت والمشاهد الاستعراضية، قصرت قليلاً من أعمال فريد الأطرش السابقة، كما أنه استعان ببعض لوازم أغانيه وأغاني أسمهان التي لحنها قبلاً، في ألحان أغانيه في



فريد الأطرش بين نور الهدى وليلى الجزائرية في فيلم «عايزة أتجوز»

هذا الفيلم ، واقتبس كذلك جملة من الالحان الاسبانية الشهيرة التي لم تتمكن من رفع الاغاني إلى المستوى الذي حققه محمد عبد الوهاب في أغاني أفلامه المقتبسة . ومن أفضل ألحانه في هذا الفيلم « الورد » .

بعد نجاح هذا الفيلم ، تعاقد معه المخرج « كمال سليم » على إنتاج فيلمه الثاني « أحلام الشباب » الذي شاركته البطولة فيه كل من تحية كاريوكا ومديحة يسري .

الفيلم الثالث « جمال ودلال » الذي قاسمته البطولة فيه الراقصة الشهيرة « بيا عز الدين » قام بإخراجه الممثل المعروف « اسطفان روستي » غير أن الفيلم سقط سقوطاً مريعاً على الرغم من نجاح بعض أغنياته كأغنية تطلع يا قمر بالليل .

بعد عودة « أسمهان » من المهمة السياسية التي كلفت بها إبان الحرب العالمية الثانية من قبل الحلفاء في جبل العرب ، تعاقد معها « يوسف وهبي » على إنتاج فيلم « غرام وانتقام » الذي اقتبس قصته عن مسرحية « السيد » لكورني . وفي هذا الفيلم غنت من ألحان أخيها « ليالي الأنس ، أهوى ، يا ديرتي مالك علينا لوم » التي رفعت من قيمته الفنية وجعلته على قدم المساواة مع عملاقي التلحين « القصبجي والسنباطي » اللذين ساهما أيضاً في تلحين أغاني هذا الفيلم .

بعد وفاة أسمهان الغامضة وغرقها في ترعة الساحل وهي في طريقها إلى رأس البر ، وبعد أشهر على الحزن الكبير الذي لفّ أسرتها ، وبخاصة فريد ، أدرك هذا ، أن الحزن لن يعيد له ما فقد ، فقرر أن يدفن حزنه في العمل ، فتعاقد مع ستوديو مصر لانتاج فيلمه الرابع « شهر العسل » إلى جانب « مديحة يسري » والمطرب اللبناني « محمد البكار »[٥] . أخرج الفيلم « أحمد بدرخان » .

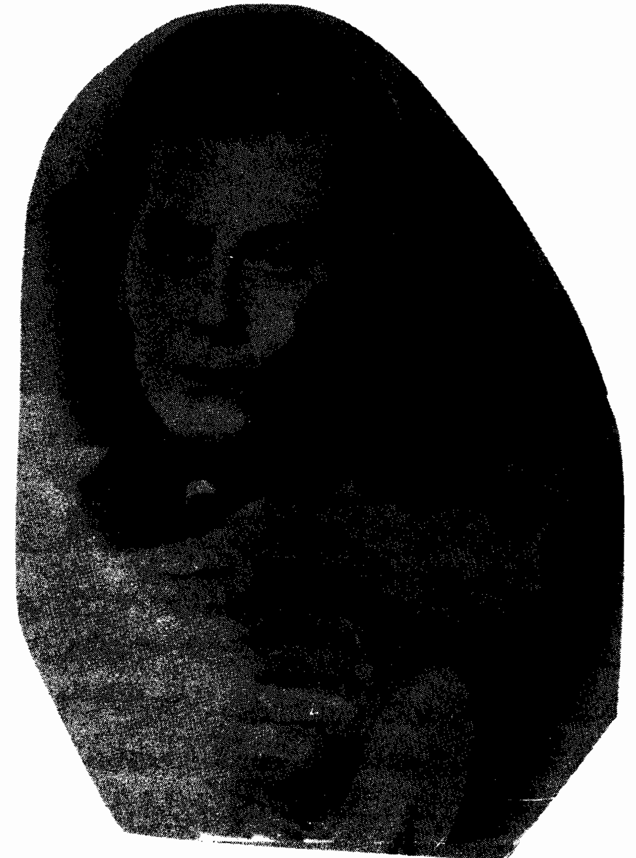
وبعد هذا الفيلم انهالت عليه العروض ، ليصبح بين ليلة وضحاها نجم الأفلام الغنائية والاستعراضية الأول ، فانصرف إلى انتاج أفلامه بنفسه بعد أن كرس لها خيرة الممثلين والفنيين . بلغ عدد الأفلام التي مثلها وأنتجها ، واضطلع ببطولتها ، ووضع موسيقاها ، ولحن أغانيها أكثر من عشرين فيلماً منها : حبيب العمر ، لحن الخلود ، رسالة غرام ، قصة حبي ،

---

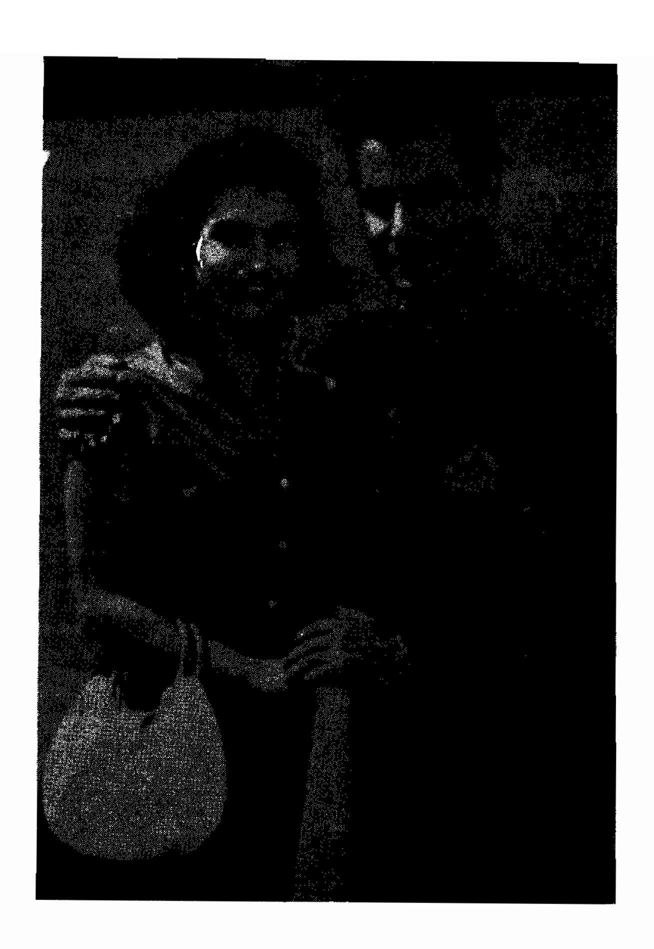
(٥) محمد البكار : مطرب لبناني ، وصاحب أقوى تينور /Tenor/ اشتهر من وراء أغنيتيه « ليلى » و« ثريا » ، مات إثر نوبة قلبية في الأربعينيات وهو في شرخ الشباب .

آخر كذبة، بلبل أفندي، عفريته هانم، تعال سلم، عايزة أتجوز، عهد الهوى، وغيرها. وقد تبرع بدخل الأسبوع الأول من فيلم «عهد الهوى» لمشوهي الحرب من أفراد الجيش المصري، وقد حضر حفل الافتتاح الرئيس الراحل «جمال عبد الناصر» وأعضاء مجلس قيادة الثورة ولكن فريد الأطرش لم يتمكن من الحضور بسبب النوبة القلبية التي دهمته آنذاك، وألزمته الفراش، ووضعته تحت العناية المشددة.

اشترك مع فريد الأطرش في بطولة هذه الأفلام أشهر نجوم الغناء آنذاك «أسمهان، نور الهدى، صباح، فتحية أحمد، شادية» وغيرهم، ومثل معه كبار نجوم الشاشة ونجوم الكوميديا، وهم على سبيل المثال: مديحة يسري، سامية جمال، تحية كاريوكا، ماجدة، فاتن حمامة، مريم فخر الدين، إيمان، إسماعيل ياسين، عبد السلام النابلسي، محمود شكوكو، بشارة واكيم، وغيرهم.



فريد الأطرش مع سميرة أحمد
في فيلم «شاطىء الحب»



مع إيمان في فيلم «قصة حبي»

لعبت المرأة دوراً كبيراً في حياته، ولعل الراقصة الشهيرة «سامية جمال» التي رشحتها الصحافة الفنية للزواج منه، بعد العمل الفني الطويل الذي اشتركا فيه معاً، هي أكثر النساء التي أثرت في حياته وعطائه، إذ لحن من أجلها رائعته «حبيب العمر» ثم تانجو «يا زهرة في خيالي» التي نظمها الشاعر صالح جودت، ورقصة «توتة»، و«توتة» هو الأسم المحبب الذي كان يناديها به...

وفجأة دب الخلاف بين العاشقين، فتزوجت «سامية جمال» من الأمريكي «شبرد كينج» الذي أعلن إسلامه وسمّا نفسه «عبد الله كينج» ولكن هذا الزواج لم يعمر طويلاً،

فانفصلا لتعود إلى مصر آملة بعودة المياه إلى مجاريها ، ولكن فريد الأطرش كان غارقاً حتى أذنيه بليلى الجزائرية ، التي هجرته وتزوجت من أحد مواطنيها .

وبعد ثورة تموز /يوليو/ وسقوط الملكية ، وقع فريد الأطرش في حب الملكة السابقة « ناريمان » وكان هذا الحب من طرف واحد ، فقد حسب فريد من خلال الأحاديث القصيرة ، والمجاملات الناعمة أن ناريمان تميل إليه ، ولما كان بطبعه رومانسياً حاداً وخيالياً ، فقد ذهبت به الظنون مذاهب شتى ، وكان الحب هو الذي استقرت عنده تلك الظنون ، فلحن من أجلها أغنيته الدارجة التي ذهبت بعيداً « نورا يا نورا » التي غناها مع أغنية « جميل جمال » في أحد أفلامه . .

وتطورت العلاقة بين ناريمان وفريد الأطرش ، خاصة بعد أن صارت توافيه إلى الأستديو ، وتستقل سيارته ، وتظهر معه في الأماكن العامة ، ويسهر عندها حتى الصباح وهو يعزف ويغني لها ، ويحي لها حفلاتها الخاصة بصوته وعلى عوده ، حتى تعالى الهمس وبلغ مداه ، عندما نشرت « أخبار اليوم » عن الزواج المرتقب بين الملكة السابقة ناريمان وفريد الأطرش ما نشرت ، الأمر الذي أثار « ناريمان » فقطعت علاقتها بفريد الأطرش ، وأرسلت إلى أخبار اليوم رسالة طويلة تنفي فيها نفياً قاطعاً ما ذهبت إليه المجلة ، مختتمة رسالتها بما يلي : « إن هذه الإشاعة ــ تقصد إشاعة الزواج ــ أحقر من أن تستحق الرد . . . » .

وعندما قرأ فريد الخبر ، لم يتحمل الصدمة ، وهو الذي بنى آماله الكبار على هذا الحب ، فأصيب في اليوم التالي ــ ليلة رأس السنة عام ١٩٥٤ ــ بالنوبة القلبية التي حددت حياته آنذاك ، وقضت عليه فيما بعد .

فريد الأطرش الذي كان ما زال واقعاً تحت تأثير هذه الصدمة قال لأصدقائه إن ناريمان سوف تندم على ما قالته ، لأنها ستكون هي الرابحة الوحيدة لو أنها تزوجته .! ولكن ناريمان تزوجت فيما بعد من خطيبها السابق الدكتور « أدهم النقيب » الذي حال الملك فاروق بين زواجهما ، عندما أعجب بها ، وقرر هو بالذات الزواج بها بعد أن طلق زوجته الملكة « فريدة » . . هذا الطلاق الذي أثار حفيظة الشارع ضده ، وأسهم بسقوطه فيما بعد ، إلى حدٍ ما .

وفريد الأطرش على الرغم من مئات الأغاني التي لحن وغنى ، لم يدرس الموسيقا دراسة

صحيحة، فهو ـــ فيما نعلم ـــ لم يكن يعرف التدوين الموسيقي، وكان يعتمد في تلاحينه في بداية الأمر على حافظته القوية، وعلى أسلوب التحفيظ الذي كان شائعاً بين عمالقة التلحين، إلى أن شاع استخدام آلات التسجيل، فلجأ إليها لتسجيل ما يزخر في صدره من ألحان. وكان يستخدم مع الفرق الموسيقية التي يتعامل معها أسلوب التحفيظ بعيداً عن أوراق النوطة، وهو لم يكن وحيد عصره في هذا، فزكريا أحمد، ومحمد عبد الوهاب والسنباطي، وحتى محمد القصبجي في بعض الأحيان، كانوا يستخدمون هذا الأسلوب، ويرون فيه الأسلوب الأمثل في التعبير والتطريب. وكان بعضهم يتهكم على أسلوب التدوين، لأنه في رأيهم يقوم على آلية تبعد العازف عن التعبير عما يريدون.

يتميز فريد الأطرش بالعاطفة الجياشة في ألحانه، وهي تتراوح بين صعود وهبوط، وسبب هذا يعود إلى التأثيرات النفسية التي يقع تحت وطأتها، فإذا كان سعيداً وأموره العاطفية تسير كما ينبغي، طفحت أغانيه بالفرح والمرح، وإذا كان حزيناً يعصره الألم والأسى، غرقت ألحانه بالدموع والنواح والبكاء، فهو دون مغالاة أسير الحالة النفسية التي يكون عليها عندما يلحن أو يغني.

وفريد الأطرش كمحمد عبد الوهاب، هو مغني ألحانه، عدا القليل منها الذي أعطاه للمطربات والمطربين الذين ظهروا في أفلامه، أو لم يظهروا. كوديع الصافي، ومحرم فؤاد، وفهد بلان، وهو في رأي السنباطي سيد الطبقة الثانية من الملحنين والمطربين، لأنه يلازم مقامات معينة سهلة لا يحيد عنها، ولا يتنقل لغيرها، ونادراً ما توجه إلى مقام عويص. وسبب هذا يعود إلى كون الأغنية الخفيفة الدارجة لا تتحمل ذلك، وأقرب إلى الجماهير حفظاً، وأسلوبه هذا انسحب على كل أعماله عدا الطويلة منها والمصنفة بين الأعمال الكلاسيكية. وفريد الأطرش هو أول من استخدم أسلوب «المواليا» في العرض الصوتي في الأغنية، وعنه أخذ محمد عبد الوهاب هذا الأسلوب في العديد من أغنياته، وهو بحق سيد الأغنية الخفيفة الجماهيرية المطربة التي تعيش زمناً قبل أن تغفو إلى جانب أخواتها، وهو أيضاً ذو لون معروف وشخصية لحنية واضحة، لم يحاول أن يقلد أحداً أو يتبع أسلوب أحد. ومن هنا جاءت شهرته. ومهما حاولنا تعداد الألحان التي أعطاها، وأحبتها الجماهير، فمما لا شك فيه، أن الأسلوب الذي تفرد به في غنائه للمونولوج الرومانسي، والطقطوقة، والأغاني الراقصة، والقصيدة ـــ التي قصر فيها نوعاً ما ـــ طغى على فن الأغنية الخفيفة الدارجة عنده، حتى بات يعرف من خلال

الأغنية العاطفية والسينمائية، أكثر مما يعرف من خلال الأغنية الخفيفة التي اعتبر سيدها المطلق...

وفريد الأطرش بعد هذا، عازف لا يجارى على العود، وصفه الفنان مدحت عاصم بقوله:

أهو أمين المهدي في حلاوته، أم رياض السنباطي في رقته، أم فريد غصن في مقدرته؟! إنه عازف من طراز خاص جمع الحلاوة والقدرة والرقة في ريشة واحدة..

لقد غالى مدحت عاصم فيما ذهب إليه، فالنقاد يجمعون على عمالقة العزف على العود، ويعترفون من الناحية الكلاسيكية بالقصبجي والسنباطي وغصن وجورج ميشيل، ومن الناحية الإبداعية بجميل ومنير بشير، ومن ناحية الإثارة الجماهيرية والشعبية بفريد الأطرش. ولا يعني هذا. أنه غير قدير، وإنما لم يتمكن من خلال ما سجّل على عوده من الوصول إلى قمة العمالقة الكلاسيكيين والإبداعيين.

جرّه محمد عبد الوهاب إلى معركة مع عبد الحليم حافظ، ومع الملحنين الذي يلحنون له، فانجرّ بسذاجة، دون أن يحسب حساباً لمكانته التي وصل إليها بعرقه وجهده، وقد شهدت حفلات شم النسيم معارك حقيقية بين أنصار الطرفين.

وفريد الأطرش لا يمكن أن يصل إلى أكثر مما وصل إليه من الناحية الفنية، برغم إخلاصه وتفانيه لفنه، لأن مداركه ومعارفه وعلومه الموسيقية وخياله الموسيقي لم تسعفه بأعمال أكثر قوة مما أعطى. وهو أخيراً بطل حقيقي، لأنه استطاع تحت وطأة إقليمية غبية وظالمة أن يصل إلى مكانة لم يستطع الوصول إليها فنانون آخرون، قدمت لهم تسهيلات ومساعدات لو قدمت لجهلة لأحلتهم في موضع الصدارة، فكيف إذا جوبهوا بما جوبه به فريد الأطرش.؟!

وفريد الأطرش كفنان أصيل، على الرغم من العملية الجراحية التي أجراها، وعلى الرغم من نصائح أطبائه بالامتناع عن الإثارة والغناء، فضّل أن يموت بين الجماهير التي أحبها. على أن يقبع في بيته ينتظر زيارة الموت له. وهكذا نجده يزور العواصم العربية، ويحيي الحفلات المرهقة في دمشق وبيروت وعمان والقاهرة وكل مدينة تدعوه إليها، دون أن يهتم بما ينتظره.

أفضل شعراء الأغنية عنده إثنان: يوسف بدروس ومأمون الشناوي. وهذا الأخير

كتب له جلّ أغانيه إلى جانب شعراء وزجالين معروفين من أمثال أحمد رامي، بيرم التونسي، صالح جودت، أحمد خميس، شريفة فتحي، عبد العزيز سلام أنور عبد الله، محمود فهمي إبراهيم، وأحمد منصور. وقد اختص بيرم التونسي بكتابة المشاهد السينمائية الطويلة التي أطلق عليها اسم أوبريت مثل: «بساط الريح، وعفريته هانم» وانفرد مأمون الشناوي بكتابة أوبريت واحدة هي «ما تقولش لحد» وتعتبر «الربيع» من أشهر أغانيه على الإطلاق.

غـروب العمـالقـة

بعد أربعين يوماً تقريباً على رحيل فريد الأطرش غربت شمس أم كلثوم في الثالث من شباط /فبراير/ عام ١٩٧٥ لتلحق برفاق دربها، وبأصدقائها الكثيرين. وسيطر حزن كبير على الوطن العربي.. حزن شبيه بالحزن الذي غصت به الأمة العربية حين غاب عنها جمال عبد الناصر... كانت أم كلثوم أسطورة تعيش بين الناس، في قلوبهم وأفئدتهم، وكان عبد الناصر صرحاً كبيراً، وهوى.. وكان على الغناء أن يتابع مسيرته من دونها وعلى هدى من إبداعها، تماماً كما فعل الشعب العربي بعد عبد الناصر.. ولكن ماذا كان تأثير موتها على ملحنيها؟!

بالنسبة للملحنين الشبان الذين عايشوها فترة من الزمن، وتعاملوا معها فقط من خلال الألحان القليلة التي أعطوا، فإنهم دون شك حزنوا في البداية، ثم انطلقوا يبحثون في ركام الأصوات عن الصوت البديل بسرعة كسرعة الصوت. وكان أول هؤلاء «بليغ حمدي» الذي عقد آماله وشهرته على «وردة الجزائرية» فتزوج منها ليوقف ألحانه على صوتها...

الموجي الذي لم يعط أم كلثوم سوى «ثلاثة ألحان» سيطر عليه حزن كبير، وأكد للصحافة التي كانت تلاحقه، ألا بديل لصوت أم كلثوم. وانصرف بعد ذلك إلى عمله، فالحياة يجب أن تستمر في مسيرتها الطويلة وفي إبداعها..

الفنان الكبير «كمال الطويل» الذي أقلع عن التلحين وعاد إليه فيما بعد، وأعطى للصوت الأسطورة ثلاثاً من روائعه، كان كالموجي في تأثره، إلا أن تأثره الأكبر، كان يكمن في يأسه من الأغنية بالذات.. الأغنية التي قال عنها:

باتت ممجوجة لأنها تكرر نفسها باستمرار.

محمد عبد الوهاب ، كان له رأي آخر ، علمي وواقعي وبعيد عن العاطفة . فأم كلثوم كانت عظيمة دون شك ، وظاهرة غنائية كبيرة ، والبديل من الصعب العثور عليه حالياً ، ولكن لا بد من أن يأتي اليوم الذي يظهر فيه هذا البديل .. كان عبده الحامولي مطرب زمانه الأوحد ومضى ، وجاء سيد درويش ومضى بدوره ، ثم جاء صالح عبد الحي ، ومنيرة المهدية ، وفتحية أحمد ، وأم كلثوم ، ومحمد عبد الوهاب ، ولا بد لمحمد عبد الوهاب أن يمضي ، كما مضى كل هؤلاء ، وسيأتي البديل مهما طال الزمن لأن الحياة ليست إمرأة عاقراً .

كانوا يظنون في الغرب أن الموسيقا ستتوقف بعد بتهوفن ، وها قد جاء بعد بتهوفن العشرات ، منهم من كان على مستواه أو أقل قيمة فنية منه ، ومنهم من خلد ومجّد مثله ، وما زالت الحياة تعطي المزيد من هؤلاء العظام ...

أما السنباطي ، أكثر الناس تأثراً ، فينطبق عليه قول شكسبير مذ آثر الصمت واعتزل الناس : أقوى الألم ، هو ذلك الألم الذي نمتصه فيمتصنا بهدوء ..

لقد زاد رحيل أم كلثوم في عزلته واعكتافه وغربته عن العالم ، إذ لم يبق من رفاق العمر ورحلتهم الطويلة التي قطعوها معاً سوى إثنين : هو و « أحمد رامي » فمتى يأتي دورهما ، ومن سيكون السباق إلى ذلك ؟! لقد عاش السنباطي بعد أم كلثوم ستة أعوام أخرى ، فماذا صنع خلالها ؟!

لقد توقف كل شيء في بيت السنباطي حتى الصمت ، وغدا كل شيء هادئاً ..

السنباطي يتحدث عن أم كلثوم

بعد غروب العمالقة .. عادت الموسيقا تصدح ، وعاد صوتها يتردد في صومعة الراهب ، وارتدت الحياة ... وعلى كل إنسان أن يعيش حياته ، وكل شيء يأتي من عند الله ... وتحدث السنباطي بعد حين عندما سئل عنها فقال :

لا أستطيع أن أقارن أحداً بها .. إنها عملاقة .. تماماً مثل الأهرام ..

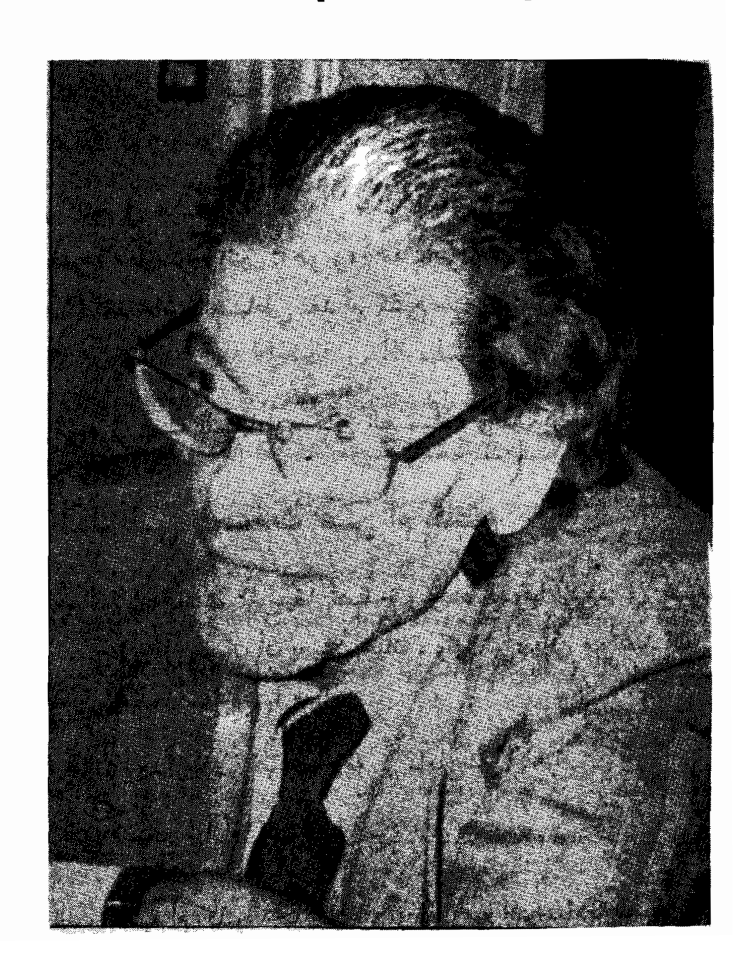
وحول الطريقة التي يسمع بها أم كلثوم أجاب :

إذا كان اللحن الذي تغنيه أم كلثوم لحناً عادياً ، أو أقل من المتوسط باسمع أم كلثوم

وصوتها الخالد، بعد أن أنفض يدي نهائياً من اللحن، وإذا استمعت إلى أم كلثوم تؤدي لحناً يملأ وجداني، وأشعر أنه موضوع بصياغة جيدة ومدروسة بعيش مع أم والللحن...

وعن نبوغها وعبقريتها قال:

عندما تعارفنا ـــ يقصد أم كلثوم ـــ لمست في صوتها القدرة الفائقة النادرة، أحس بطاقة فنية خطيرة تملكها، قلما يمنحها الله لإنسان.. الزمن لا يجود بكثير من العباقرة كلثوم واحدة من العباقرة.. من عباقرة الجيل.. عندما تقابلت معها، سعدت جداً، وجدت وعثرت على ما تصبوا إليه روحي ومقدرتي، وجدت في صوتها حقلاً متسع الأر



جمعت بين ملكة التعبير والصوت الحلو واللفظ السليم.. صفات شجعتني على أن أصل إلى ما تصبوا إليه نفسي من خلال التلحين لهذا الصوت الجبار، وكانت الحصيلة عدداً كبيراً من الأغاني التي جمعتنا معاً، تجاوزت التسعين بالمائة من ألحاني كلها.

وعن خلافهما الذي تكرر أكثر من مرة، وعن القطيعة فيما بينهما قال:

أنا وأم كلثوم شخصيتان قويتان، والخلافات التي حصلت بسبب أغنية وخلافه كثيرة.... وقد حصل أنها أعطتني كلمات لم تعجبني، فأعتبرتُ ذلك كأنني أقول لها: «أنت ذوقك رديء». وأنا قلت لها: «مع السلامة».. إلى أن عادت المياه إلى مجاريها واصطلحنا ثانية. وأحياناً، واجهنا خلافات مادية، على أجر تلحين وغيره.. ولكن هذا كله ثانوي، فكنا مع بعضنا نؤدي رسالة سليمة. وأنا الذي لحن لها كل هذه القصائد التي تسمعونها اليوم.. أشياء خالدة، جيدة والحمد لله، فنحن في الواقع كنا مكملين بعضنا لبعض.. صوت له فضل على ألحاني، وألحاني آخذة شكل صوتها..

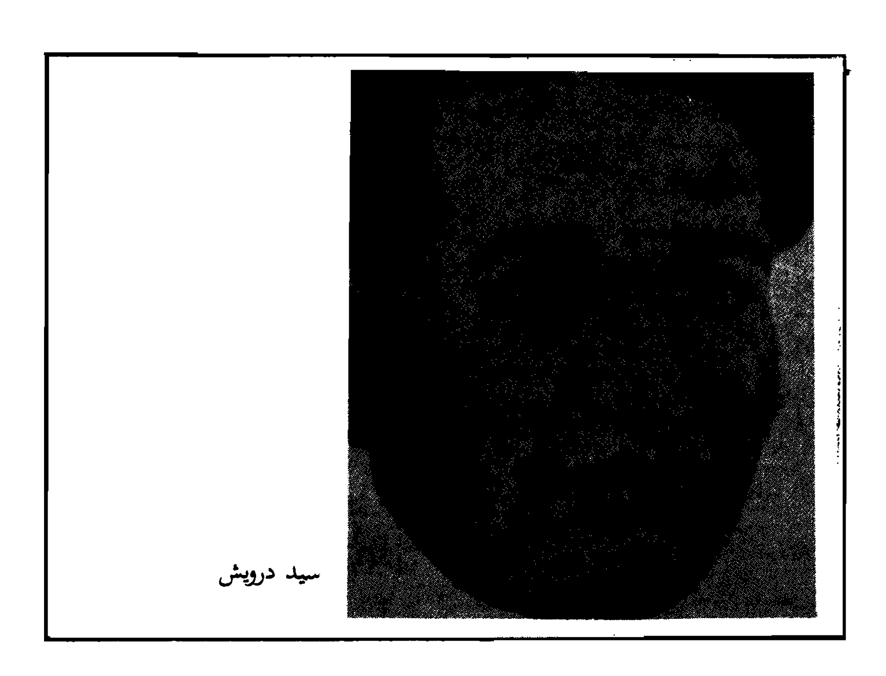
لقد تحدث كثيراً وكثيراً عن أم كلثوم والأغنية العربية والموسيقا، وعن كل شيء، ولكنه لم يتحدث فوراً، وإنما بعد مرور ثلاثة أعوام على وفاتها.

السنباطـي بعـد رحيـل أم كلثـوم

ظن الكثيرون من ذوي الثقافة المحدودة، أن موت أم كلثوم قد قضى على السنباطي، وأنه انتهى فعلاً حتى إن إحدى الصحف اللبنانية وأحد مذيعي التلفزيون العربي السوري تجرأ وقال في برنامجه مع معناه، «إن السنباطي مات منذ ماتت أم كلثوم» أي أنـه انتهى موسيقياً.... فهل انتهى فعلاً؟!

لنتعقب أعماله وأعمال غيره في السنوات الست التي بقيت له في الحياة، ولنلق الضوء أيضاً على بعض أرائه الموسيقية، ولنرَ ما إذا كان فعلاً قد مات بموت أم كلثوم، أم أن المذيع وكل مذيع يبتعد عن مشاهديه، هو الذي يموت وإلى الأبد...

في ذكرى وفاة أم كلثوم، اتصل به الأستاذ «محمد طه» المحرر في «آخر ساعة» وسأله موعداً ليجري معه حديثاً فنياً عن الواقع الذي صارت إليه الأغنية العربية، فاعتذر منه قائلاً:


سيد درويش

ليس هناك جديد... إنني حزين للحال الذي وصلت إليه الموسيقا والأغنية العربية، لقد أصبحت الساحة مفتوحة أمام كل من هبَّ ودبَّ، ليدلي بدلوه، وليأخذ نصيبه من تركة الموسيقا الأصيلة.

وسألته «سناء سعيد» المحررة في مجلة المجلة عن سبب ثورته على ظاهرة إحياء الأغاني الشعبية في مصر فأجاب:

شتان ما بين الأغاني الشعبية في الماضي، وبين تلك التي نسمعها هذه الأيام.. أغاني اليوم هابطة وتافهة، وليس لها معنى، سواء في الكلمة أو في اللحن، وأعذر الشعب العربي الذي يتلقى الأغنية الشعبية لمجرد اللهو بها، ولكن هذه «التلهية» لا تدوم طويلاً.. إنني أطالب الحكومات بمحاربة هذا النوع من الأغاني الهابطة التي تفسد أذواق الجماهير. ثم إنها تدفعهم إلى اتجاه رخيص في الموسيقا. أغاني أستاذنا الكبير سيد درويش، هي الأغاني الشعبية التي تستحق التقدير، إنها أغاني خالدة تعيش إلى اليوم، ومعانيها راقية، أما الأغاني الهابطة التي تسود السوق فيجب أن تحارب محاربة المخدرات، وأن تسحب أشرطة الكاسيت من المحلات التجارية التي تثري على حساب هذا الهبوط.

ويقول في عدد آخر من مجلة «المجلة»[٦]. وهو آخر حديث أدلى به قبل وفاته عن الغناء والمغنين. بعد أم كلثوم ما يلي:

إن ما يجري في الساحة الغنائية هذه الأيام، يبعث على الحزن والألم. أنا حزين جداً من هذا الاسفاف الذي يسمونه تطوراً في الموسيقا، ولو كان الأمر بيدي لما ترددت في محاكمة أصحاب هذا الفن الهابط، وكما تعاقب الدولة تجار المخدرات، ينبغي عليها أن تصدر قانوناً لمعاقبة كل من يهبط بالفن إلى هذا المستوى من الإسفاف، لأن هذا الهبوط جريمة ضد الذوق والمشاعر الإنسانية، بل في رأيي، إن نشر هذا الإسفاف باسم الفن جريمة تفوق تجارة المخدرات وجرائم الاعتداء على الروح والممتلكات..

ما هذه الأصوات النكراء التي تؤذينا بها الإذاعة والتلفزيون كل يوم؟! إن أغلب هذه الأصوات ـــ إن لم تكن كلها ـــ لا تصلح للغناء، فكيف تسربت إلى آذاننا، وأين هذه اللجنة الموكول إليها امتحان الأصوات واعتمادها للغناء؟! بالأمس البعيد، كان المطرب أو المطربة اللذان يقفان أمام الميكروفون، لا يصلان إلى هذا المكان إلا بعد امتحان عسير جداً، أما الآن فإن الساحة الفنية امتلأت بكل من هبَّ ودبَّ، وكل من استطاع فتح فمه بكلمة «آه»، كأنه يشكو من مغص أو آلام مرض، ومع ذلك تعتمده الإذاعة مطرباً، ويصبح من حقه أن يؤذي أسماع الناس بصوته الذي هو «أنكر الأصوات».

ألحـان السنباطـي بعـد رحيـل أم كلثـوم

أنهى رياض السنباطي قبل وفاة أم كلثوم بعدة سنوات تلحين قصيدة الشاعر اللبناني «جورج جرداق» «نغم ساحر». وكان قد لحن هذه القصيدة خاصة للفنان الكبير «وديع الصافي» ولكن وديع الصافي لم يغنها حتى اليوم، واشتهرت بصوت السنباطي التي سجلها على عوده، وغدت متداولة على الرغم من سوء نقل الشريط مرات ومرات...

وروى لي الفنان الكبير «وديع الصافي» خلال اجتماعي به في فندق الأردن الدولي عام ١٩٧٦، ـــ وهو الاجتماع الوحيد فيما بيننا ـــ قصة نغم ساحر بالتفصيل، فقال:

---

(٦) مجلة «المجلة» ـــ العدد ٨٤، أيلول / سبتمبر / ١٩٨١ ـــ (في آخر مقابلة قبل وفاته).

كلفت السنباطي بتلحين قصيدة « نغم ساحر » لجورج جرداق، وعندما علمت أنه أنهى تلحينها، توجهت إلى القاهرة، وحللت في فندق « هيلتون » ــ وأنت تعرف نفقات هذا الفندق الكبيرة ــ وجاءني السنباطي، وأسمعني اللحن، واتفقنا على إجراء التمارين اللازمة، تحت إشرافه، حتى إذا انتهى كل شيء بعد أسبوع على إقامتي في الفندق، وطالبته بالتسجيل الفوري بعد أن تم كل شيء وحفظت الفرقة اللحن، رفض قائلاً:

التسجيل بعد ستة شهور...

ولما ألححت عليه وطالبته بالسبب قال:

التسجيل حالياً، يعني ضياع اللحن، فالفرقة ستعزفه دون الإحساس به، لأنها حفظت ما حفظت آلياً، إنما بعد ستة شهور، لن تجد هذه الآلية في الفرقة، وستعزفه بالروح التي أريد، والتي يجب أن يكون عليه من خلال صوتك الرائع القوي.. تكون هي نفسها قد تشبعت باللحن، كما تكون أنت بالذات قد تعايشت معه تماماً في تلك المدة..

ولما بينت له، أنني لا أستطيع البقاء ستة شهور في فندق « هيلتون » انتظاراً لذلك، أصرَّ على رأيه، ورفضت أنا، وعدت إلى بيروت، بعد أن تركت اللحن ينتظر لوحده عند السنباطي.

وديع الصافي غنى مقاطع من هذه القصيدة من تلفزيون لبنان في العام ١٩٧٢ والذين استمعوا إلى تلك المقاطع قالوا: إنها قريبة من مستوى « الأطلال » وأجوائها وظلالها، والذين استمعوا إليها من أشرطة الكاسيت المتداولة والرديئة، أجمعوا على روعتها ووصفوها بالساحرة.

□ □ □

خرج السنباطي من عزلته بعد ثلاث سنوات على وفاة أم كلثوم وفريد الأطرش، وبعد أشهر على عودته إلى نشاطه الفني فوجىء في نيسان عام ١٩٧٧ بوفاة عبد الحليم حافظ في أحد مشافي لندن، بعد عملية جراحية فاشلة، فسيطر على الوطن العربي حزن شبيه بالحزن الذي فجعهم يوم رحل فريد الأطرش، ومن بعده أم كلثوم، وكان أشد الناس حزناً محمد عبد

الوهاب، والسنباطي، والثلاثي «حمدي والموجي والطويل» الذي رافق مسيرة عبد الحليم الفنية من بدايتها حتى نهايتها.

أصيبت الحياة الفنية بأعز ما تملك بعد رحيل هذا الثلاثي الفني الكبير، وأقفرت الساحة من الأصوات العاطفية الرقيقة المعبرة «فريد وعبد الحليم»، ومن الصوت القوي الأخاذ الذي ملأ الدنيا وشغل الناس «أم كلثوم». ولم يعد يسمع صوت يليق بأن يرقى إلى مصاف هؤلاء، فتوجهت الأنظار إلى عملاقي الموسيقا محمد عبد الوهاب والسنباطي، علهما يستطيعان شيئاً أمام هذا البوار الذي أصاب الحياة الموسيقية والأغنية بالذات.

لقد خرج السنباطي من عزلته بعد أن هدأت الضجة التي أثيرت حوله، وحول اعتزاله، وحول ما قيل عن نهايته الفاجعة بعد أم كلثوم، فهل انتهى السنباطي حقاً؟! وكما يكون أول الغيث قطر ثم ينهمر، كان رياض السنباطي إذ أعطى لسعاد محمد حتى العام ١٩٧٧ ثلاثة أعمال من أهم أعماله. الأولى رباعيات ناجي المعروفة باسم اللقاء، وقصيدة «إذا الشعب» لأبي القاسم الشابي، التي سبق لسعاد محمد أن غنتها إبان الثورة الجزائرية والاضطرابات التونسية من أجل الاستقلال، بعد أن غناها ملحنها الموسيقار الراحل حليم الرومي، والتي لم تخرج في أسلوب تلحينها عن المدرسة السنباطية في القصيدة.. السنباطي أراد من وراء تلحين هذه القصيدة معارضتها ــ كما فعل في الأغاني التي سبق له وعارضها تلحيناً ــ فزهت بالثوب القشيب الذي خلعه عليها. وعلى الرغم مما صنعه فيها، فإن ألحان الرومي لها ظلت هي المجلية لدى المستمعين العرب. ويروي المايسترو «سامي نصير» بمناسبة توزيعه الموسيقا لبعض أعمال السنباطي، بما فيها هذه القصيدة ما يلي:

طلب مني السنباطي أن تصحبه فرقتي الموسيقية في تسجيل أغنية «سبحانك يا رب» التي لحنها «لمحمد قنديل»، فشعرت بسعادة غامرة، لأني أتعامل مع هذا العملاق لأول مرة، فقلت له: أكتب اللحن على النوطة لتحفظه الفرقة، فقال لي:

لا يا عم.. أنا مش مؤمن بحكاية النوطة دي..

فقلت له: نجرب..!

فوافق بصعوبة، واستمع إلى اللحن وقال: كويس...

وبعد ذلك كانت قصيدة «لقاء» للشاعر «إبراهيم ناجي» وسعاد محمد، واقترحت عليه الاقتراح نفسه، فقال لي:

شوف «يا جميل» ــ للتحبب ــ المرة اللي فاتت كانت غنوة من ست دقائق، وهذه المرة، القصيدة خمس وأربعون دقيقة. وكنت قد أعددتها للمرحومة «أم كلثوم». وأقنعته أيضاً، وأنا أعترف ــ يقول سامي نصير ــ إنه مهما بلغت عظمة النوطة، إلا أنها لم تصل إلى عظمة ألحان السنباطي، ولهذا كان يصحبنا على عوده، لنستمتع بما لا يستطيع أن يُكتب في النوطة.

وفي قصيدة «إذا الشعب يوماً أراد الحياة» لأبي القاسم الشابي، طلبت من السنباطي أن أقوم بتوزيع ألحان القصيدة، وكان ذلك يحدث معي لأول مرة مع ألحان السنباطي فقال لي:

اسمع.. أنا مش بتاع كلام.. سمعني حتوزع إزاي، وبعدين أقولك..

واقتنع السنباطي بالتوزيع، وتم تسجيل القصيدة الرائعة على الصورة المعروفة التي أقبل عليها الناس بعد ظهورها...

والسنباطي يجيد التدوين الموسيقي ــ أي النوطة ــ ولكنه يؤمن بالتحفيظ أكثر ــ وقد سجَّل كل أعماله تقريباً وللمطربين والمطربات كافة بطريقته ــ التحفيظ ــ. وحول التوزيع سأله الأستاذ محمد تبارك قائلاً:

يؤكد بعضهم أن التوزيع الموسيقي للأغنية لازم لتطويرها؟...

فأجاب:

ليست كل أغنية صالحة للتوزيع، وليس كل موزع يصلح لتوزيع جميع الأغاني.. المطلوب أن يكون في اللحن ما يوزع، وأن يكون الموزع صالحاً لتوزيع هذا اللون، وباختصار الملحن والموزع يكملان بعضهما بعضاً..

وعن من يصلح لتوزيع لحنه لقصيدة «أراك عصي الدمع» أجاب:

الموسيقار عبد الحليم نويرة.. لأنه عميق في الموسيقتين الغربية والشرقية..

السنباطي الذي استغرقته حمّى التلحين، سجّل بصوت سعاد محمد أيضاً، قصيدة

أبي العلاء المعري «غير مجدٍ في ملتي واعتقادي» لحساب إذاعة لندن لأنها لا تذاع إلا منها. وهذه القصيدة الشامخة لحناً وأداءً وشعراً تنهل من كلاسيكية السنباطي وتغرف من بحره دون ارتواء، وهي من أعماله النادرة في الشعر الكلاسيكي.

عزيزة جلال، التي دأبت على ترديد ألحان «فريد الأطرش» لشقيقته أسمهان «أهوى» و«ليالي الأنس في فيينا» وبعض ألحان الموجي، لجأت إلى السنباطي لتدعم مكانتها الفنية بلحن من ألحانه، فأعطاها قصيدة «والتقينا» من نظم صديقه الشاعر مصطفى عبد الرحمن الذي سبق ولحن له العديد من القصائد والزجليات من أشهرها «أشواق»، فحلقت فيها إلى سماء السنباطي، وكعادة السنباطي في القصيدة الغنائية فإنه أغناها بمقدمة هادئة، ليزيد هذا الغنى في اللازمة الأساسية التي تسبق الغناء، وفي استخدامه للأورغ في الإعادة الثانية وفي اللوازم الموسيقية الأخرى والجمل التي تتخلل القصيدة ككل.

الأصــوات بعـد غيــاب أم كلثــوم

ازدادت حالة الوسط الفني تردياً بعد افتقاره للأصوات القوية، فبعد غياب أم كلثوم، وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ ازداد التنافس بين «وردة وفايزة أحمد ونجاة الصغيرة» على احتلال مقعد أم كلثوم الشاغر، أما «سعاد محمد» التي قال عنها السنباطي ما قال، فهي في قمة فنية متكاملة، ولكن ينقصها الحضور المسرحي الذي أفقدها الاقتراب من القمة الكلثومية، ومع ذلك فإن هذه الأصوات جهدت عن طريق ملحنيها في التنافس لتقديم فن نظيف، ولكنها لم تسطع، بسبب الارتجال في التلحين، ويمكن القول إن سعاد محمد ووردة وفايزة أحمد وعلية التونسية ثم نجاة الصغيرة قدمن حتى الآن أفضل ما عندهن، وإن تفوقت في هذا المجال كل من سعاد محمد ووردة الجزائرية، بسبب التنويع والتلوين، بينما قصرت «فايزة أحمد» بسبب اعتمادها على زوجها «محمد سلطان» في كل أغانيها التي أعطت.

أما بالنسبة لأصوات المطربين الذي ملأوا الساحة الفنية بعد رحيل الأطرش وعبد الحليم حافظ، فلا يستطيع صوت واحد منها أن يقف على قدميه. وإذا استثنينا منها «هاني شاكر» ومحرم فؤاد الذي أصبح متمرساً، وصفوان بهلوان العربي السوري الذي ملأ الدنيا بألحانه وصوته، فيصح على الجميع قول السنباطي عندما سئل عن رأيه في الأصوات الموهوبة والصالحة للغناء:

من خلال الحفلات العامة، تكون مهمة المشرفين على هذه الحفلات اكتشاف المواهب، ويكون الجمهور نفسه هو لجنة التحكيم، فإذا أعجبه أحد المطربين وشجعه، كان هذا الإعجاب إجازة للمطرب للغناء. أما أن يترك الأمر بهذه الفوضى، وعلى هذه الصورة، فإن مستقبل الغناء والموسيقا يصبح قاتماً وباعثاً على التشاؤم. واختيار هذه المواهب قبل تقديمها للحفلات أمر يسير. فالإنسان الموهوب له علامات تميزه عن الإنسان العادي. فإذا تحدثنا عن الفنان الموهوب، فسنجد له بريقاً خاصاً، ولو راجعنا تاريخ حياة الفنانين الموهوبين، لوجدنا أن أم كلثوم جذبت أسماع الناس منذ اللحظة الأولى لظهورها، وكذلك كان محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ، وغيرهم ممن كان لمواهبهم بريق يشد إليهم الانتباه.. رحم الله عبد الحليم حافظ الذي عرفت قيمته بعد وفاته، فقد كان وجوده في الحياة الفنية حائلاً دون ظهور هذه الأصوات التي تشبه نعيق البوم، ويا ريت امتد به العمر لينقذنا منهم، وينقذ الموسيقا والغناء من إسفافهم.

في شهر تموز /يوليو/ عام ١٩٧٧ سجّل السنباطي بصوته وعلى عوده. لإحدى شركات الأسطوانات في لبنان، لقاء ألف جنيه للحن الواحد، ثلاث أغنيات سبق لأم كلثوم أن غنتها هي: «رباعيات الخيام، الأطلال، عودت عيني»، فأحدث تسجيله لها ضجة في الأوساط الفنية، كذلك سجّل محمد عبد الوهاب «أنت عمري» و«دارت الأيام» و«أنت الحب»، فقامت الدنيا ولم تقعد بسبب ذلك، وكان النبأ قد تسرب إلى الصحافة قبل التسجيل ببضعة أسابيع حتى إن مجلة «روز اليوسف» كتبت في العدد رقم ٢٥٣٩ ـ الصادر في شباط /فبراير/ ١٩٧٧ ـ ما يلي:

إعادة تسجيل أغاني أم كلثوم، أحدث موضة في سوق الأغنية، كبار الملحنين الذين تعاملوا مع أم كلثوم سجلوا بأصواتهم الأغاني التي لحنوها لها، والسؤال... لماذا يتزاحمون على تسجيل أغاني أم كلثوم من جديد.. هل لسبب تجاري؟! أم لإضافة الجديد على الأغنية واللحن؟ ويجيب الفنان بليغ حمدي على ذلك فيقول:

إعادة تسجيل الأغنية التي قدمتها سيدة الغناء العربي أم كلثوم، ليس معناه إضافة للصوت ولكن، أعتقد أن كل ملحن أعاد تسجيل الألحان التي غنتها له، له دون شك وجهة نظر.. وقطعاً سوف يقدم الملحن الذي تعامل مع صوت أم كلثوم، الأغنية بإحساس وانفعال مختلف تماماً عن أم كلثوم.

ويقول سيد مكاوي في ذلك:

أعتقد أن الجماهير يسعدها أن تستمع إلى محمد عبد الوهاب وهو يغني أغاني أم كلثوم، ويسعدها أن تستمع إلى «رياض السنباطي» و«سيد مكاوي» المهم الصوت الذي يغني اللحن. فالمسألة ليست مسألة تجارية، و«أم كلثوم» لو كانت حية، لوافقت ورحبت بتسجيل أغانيها بأصوات الملحنين، بدليل أن زكريا أحمد غنى «أهل الهوى» و«الآهات» و«الورد جميل» ولم تغضب أم كلثوم عندما سمعتها.

أما الملحن المعروف محمود الشريف فقال:

في رأيي أن موضة غناء أم كلثوم، هي عملية تجارية بحتة لا صلة لها بالفن، وإذا أراد الملحنون أن يسجلوا ألحانهم للتاريخ، فعليهم أن يحفظوها في كاسيت كأرشيف، ولا يعرضونها في الأسواق للبيع..

بينما استشهد كاتب الأغنية المعروف مأمون الشناوي برأي أم كلثوم عندما سئل حول هذا الموضوع فقال:

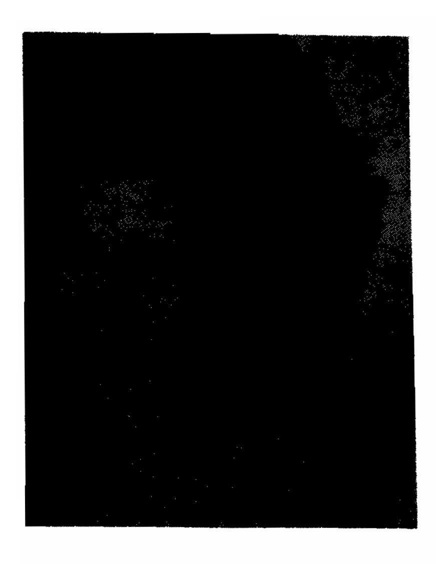
لأم كلثوم رأي في إعادة تسجيل أغانيها إذ قالت:

إن كل لحن أغنية، أقوم بالتعديل فيه حتى يظهر بالصورة التي أقدمها فيه للناس.

ومع ذلك فإن الأغاني التي غنتها أم كلثوم وسجلها فيما بعد كل من السنباطي ومحمد عبد الوهاب وبليغ حمدي والموجي، كان لها طعم خاص، ومذاق يختلف عن المذاق الكلثومي.

العام الكبير

في العام ١٩٧٧، وهو العام الكبير في حياة السنباطي، اتصلت به المطربة الناشئة «ياسمين الخيام» التي رشحها بعض الغلاة لتكون خليفة لأم كلثوم، تطلب منه لحناً خاصاً وكبيراً، ولكنه رفض وتعلل وصرفها بالحسنى، فقد كان في صوتها — كما قال — ما يشبه «الخنة» أو «الغنة» التي تخرج من الأنف عوضاً عن الحنجرة، والتي تصيب عادة قارئي القرآن الكريم خلال تجويدهم، ولا ذنب لياسمين الخيام في هذه العلة المكتسبة، فهي — كما



ياسمين الخيام

هو معروف ـــ ابنة المقرىء الشهير «اسماعيل الحصري» ـــ ومن الطبيعي وهي التي ترعرعت في بيئة دينية محافظة تحترف تجويد القرآن الكريم، أن تحذو حذو أبيها، فاكتسبت تلك «الغنة» التي تعتبر من السيئات الكبرى في الغناء، وهي عندما قررت احتراف الغناء، كانت تظن أنها الخليفة الطبيعية لأم كلثوم، لأنها بدأت مثلها في حفظ القرآن الكريم وتجويده، وتملك صوتاً قد يصبح قوياً في مستقبل أيامه. غير أن اتخاذ قرار كهذا لم يكن سهلاً ـــ كما تقول ياسمين الخيام ـــ[٧]، وأمام إصرارها ذهب بها أبوها إلى شيخ الأزهر ليرى رأيه في ذلك، فأفتى بالسماح لها في ذلك، على أن تغني فقط الأغنيات الدينية والأخرى التي تسمو بالنفس، والامتناع عن الابتذال غناءً ومظهراً.

ومن هنا لجأت إلى السنباطي الذي اكتشف العيب في صوتها، ثم إلى محمد عبد الوهاب الذي قبل بالتلحين لها، ومن ثم إلى سائر الملحنين. وبرغم أنها غنت لمحمد عبد الوهاب أغنيتين عاديتين الأولى «ابعد عني عيونك» والثانية «خدني معاك» فإنها أصرت على السنباطي أن يعطيها عملاً كبيراً، فقد كان هاجس أم كلثوم يلاحقها في حلها وترحالها، أملاً في أن تصبح مثلها. والذي صنع أم كلثوم بألحانه هو السنباطي، فعليها إذن أن تحصل منه على لحن مهما كلفها الأمر. غير أن السنباطي الذي ضاق بإلحاحها، أراد أن يصرفها عنه نهائياً، فطلب منها خمسة آلاف جنيه ثمناً للحن.. وصعقت في البداية، وغابت عنه أياماً، لتعود حاملة معها المبلغ الذي طلب، فاضطر عند ذاك لإعطائها رائعة الإمام البوصيري «البردة»، وبذل جهداً كبيراً كي تؤديها على الصورة التي يريد، وقد غنت «ياسمين الخيام» رائعة السنباطي هذه في عيد الفن، ونقلها التلفزيون المصري على الهواء مباشرة، وضجت بها مصر كلها.

وإثر هذا النجاح، هرع إليها الملحنون، وطلبها محمد عبد الوهاب ليعطيها لحنه الديني

---

(٧) حديث أدلت به ياسمين الخيام من التلفزيون الأردني.

للقصيدة التي نظمها الشاعر «عبد الفتاح مصطفى» على أن تغنيها في عيد الفن القادم...

ترى ماذا حدث؟! ولماذا أخذ محمد عبد الوهاب يلاحق السنباطي هذه المرة، ويصر على تقديم قصيدته الدينية في العيد نفسه والمكان نفسه الذي قدمت فيه ياسمين الخيام لحنها؟!

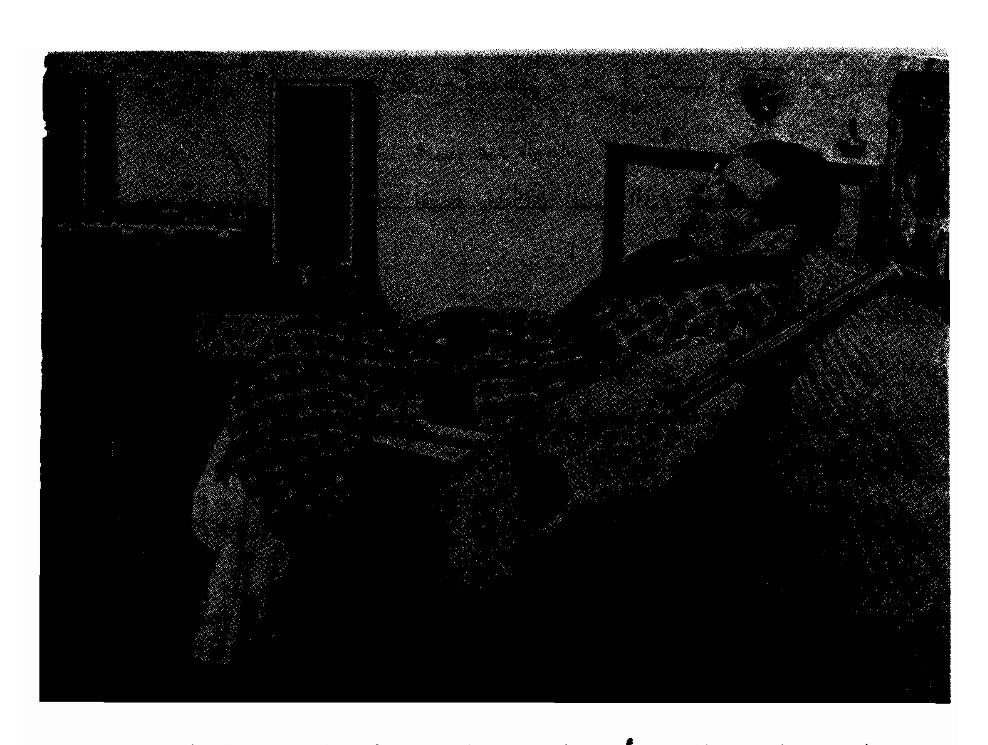
لا أحد يدري، غير أن السنباطي ظل غير مؤمن بصوتها، ومع ذلك جازفت وطلبت منه لحناً جديداً وبالثمن نفسه الذي اشترت به قصيدة البوصيري. غير أن السنباطي الذي أدرك ألا مناص من هذا الأمر، استسلم لها هذه المرة وتراجع نوعاً ما عن المبلغ الذي اعتاد أن يقبضه، وقرر أن يعطيها آخر لحن وضعه لأم كلثوم، ولم تغنّه لأغنية «شوف الدنيا» التي كتب كلماتها مأمون الشناوي(٨).

ترشيح السنباطي لجائزة أحسن موسيقي في العالم

كان السنباطي يشعر بالغبن في عدم مساواته بمحمد عبد الوهاب، فقد حصل عبد الوهاب على جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٧٠، ونال لقب الدكتوراه الفخرية في العام ١٩٧٦، بينما لم ينل رياض شيئاً حتى العام ١٩٧٧ سوى وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى الذي فنحه إياه الرئيس الراحل جمال عبد الناصر عام ١٩٦٦. ومنذ ذلك التاريخ وهو يترقب تقدير الدولة له دون جدوى، حتى إن اسمه لم يرد في ترشيحات الدكتوراه الفخرية للعام ١٩٧٧. وفجأة لمع بارق هفت له روح السنباطي المتعطشة للتقدير، فقد رشحته منظمة اليونسكو لجائزة أحسن موسيقي في العالم. والترشيح لم يأت عفو الخاطر، وإنما نتيجة للطلب الذي تلقته اللجنة العليا للموسيقا في جمهورية مصر العربية في اليونسكو، لترشيح أحد الموسيقيين المصريين للحصول على الجائزة المذكورة، واشترطت في ذلك أن يكون الموسيقي المرشح للجائزة، موسيقياً، استطاع بالموسيقا التي قدمها التأثير على منطقة لها تاريخها الحضاري.

وفي الاجتماع الذي عقدته اللجنة الموسيقية العليا برئاسة «أحمد شفيق أبو عوف» رشحت اللجنة بإجماع الأصوات رياض السنباطي لهذه الجائزة، وبعد هذا الترشيح وافق

(٨) راجع «روز اليوسف» ــ العدد ٢٥٧٢، ٢٦ أيلول / سبتمبر / ١٩٧٧ ــ ص ٣٨.



مجمع الموسيقا العربية الذي يرأسه الموسيقي التونسي المعروف «صالح المهدي» بإجماع الأصوات على ترشيح السنباطي للجائزة. وإثر هاتين الموافقتين، وافق المجلس الدولي للموسيقا على ترشيح السنباطي للجائزة أيضاً.

ويقول الكتاب الذي أرسل من الجهات المعنية لمنظمة اليونسكو ما يلي:

إن الموسيقار رياض السنباطي، هو الموسيقي الوحيد في مصر الذي تنطبق عليه شروط الجائزة لأنه الوحيد الذي لم يتأثر بأية موسيقا أجنبية، كما أن أعماله الموسيقية الكثيرة، وروائعه مع سيدة الغناء العربي أم كلثوم التي تزيد على مئتي لحن، يؤكد حقه في الحصول على الجائزة.

وطار فؤاد الموسيقار السنباطي شعاعاً لهذا الترشيح حتى وإن لم يفز، غير أن فرحته لم تستمر طويلاً، إذ سرعان ما تلبدت الغيوم في سماء هذا الفرح بفعل فاعل.

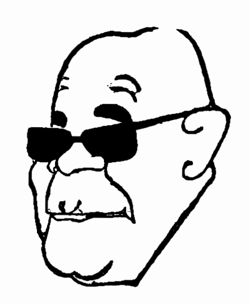
فقد أرسل الموسيقي «صالح المهدي» رئيس مجمع الموسيقا العربية[٩] رسالة إلى

(٩) المجمع الموسيقي العربي، هو هيئة عليا للموسيقا تتمثل فيها كل الدول العربية في إطار الجامعة العربية.

الأستاذ أحمد شفيق أبو عوف.. رئيس اللجنة العليا للموسيقا في مصر، يخبره فيها بان الموسيقار «مدحت عاصم» أرسل رسالة إلى المجلس الدولي للموسيقا يعترض فيها على ترشيح «السنباطي» لجائزة أحسن موسيقي في العالم، والتي رشح لها عدد من الموسيقيين من مختلف أنحاء العالم..

وقال صالح المهدي في رسالته: إن المجلس الدولي للموسيقا بعد أن وافق على ترشيح السنباطي عاد عن هذه الموافقة بعد اعتراض الموسيقي «مدحت عاصم»، على اعتبار أن «مدحت عاصم» هو رئيس اللجنة الموسيقية الوطنية في مصر، ولها رأيها في الترشيح، وعلى هذا فإن المجلس الدولي مضطر لسحب ترشيح السنباطي للجائزة، إلا إذا تمت موافقة اللجنة الموسيقية العليا في مصر، لتضم إلى جميع الموافقات الأخرى، لأن من شروط قبول الترشيح ألا يعترض على ترشيحه أحد...

واستاء السنباطي، فقد كان «مدحت عاصم» صديقه، وهو الذي أخذ بيده في بداياته في القاهرة، مذ نزح إليها في العام ١٩٢٨، فماذا حدث حتى يتنكر له، ويتخذ منه هذا الموقف الذي لا يعود شرف الفوز فيه إليه وحده، وإنما للأمة العربية جمعاء، لأنه لم يكن مرشح مصر وحدها عن طريق «اللجنة الموسيقية العليا» بل: مرشح الشعب العربي كله عن طريق «مجمع الموسيقا العربية».



مدحت عاصم



أحمد شفيق أبو عوف

الموسيقار صالح المهدي، رئيس مجمع الموسيقا العربية وعضو المجلس الدولي، للموسيقا التابع لليونسكو. لم يقف مكتوف اليدين تجاه هذا الأمر، فهو بالإضافة إلى إعجابه الشديد بأعمال السنباطي، رأى في ترشيحه للجائزة، شرفاً لكل من يتكلم بلغة الضاد، ومن هنا طالب الأستاذ «أحمد شفيق أبو عوف» أن يلاحق الموضوع قبل انتهاء المدة

القانونية للترشيح، وقدم بنفس الوقت اعتراضاً على كتاب «مدحت عاصم» قال فيه: إن مدحت عاصم في اعتراضه لا يمثل سوى هيئة موسيقية واحدة من الهيئات الموسيقية الأخرى الرسمية وغير الرسمية التي أجمعت على ترشيح السنباطي...

ولكن المجلس الدولي للموسيقا، قرر على الرغم من دفاع صالح المهدي المشرف عن ترشيح السنباطي سحب موافقته على الترشيح، وأعطى مهلة أسبوع واحد لسحب اعتراض مدحت عاصم، وإلا اعتبر السنباطي غير مرشح، وبلغ الجهات المعنية بالأمر بذلك...

هذا ما كان من أمر لجنة التحكيم التي عقدت اجتماعها المذكور بحضور «صالح المهدي» في العاصمة التشيكوسلوفاكية «براغ» أما في مصر، فقد اتصل أحمد شفيق أبو عوف بالأستاذ مدحت عاصم وسأله عن سبب الاعتراض فأجابه:

يجب أن يكرم «رياض السنباطي» في بلده أولاً، ثم في العالم العربي، وبعدها يرشح للجائزة العالمية، وبذلك تزداد فرص حصوله على الجائزة.

ولم تجد محاولات «أبو عوف» شيئاً مع «مدحت عاصم» الذي أصر على موقفه.

وقامت ضجة إعلامية كبيرة حول هذا الموضوع. فالسنباطي لم يرشح حتى ذلك التاريخ للدكتوراه الفخرية، وحتى لو أعطيت له الدكتوراه الفخرية، وانتخب من قبل الدول العربية موسيقياً أوحد، تكون الفرصة في الترشيح قد فاتته، وأسبوع واحد لا يكفي لتحقيق المعجزات.

وفجأة انبثق أمل في ترشيح السنباطي من جديد للجائزة، فقد أعلن المجلس الأعلى للفنون والآداب ـــ وهو أعلى هيئة رسمية في مصر ـــ عن ترشيح السنباطي للدكتوراه، وأرجأ نشر ذلك رسمياً حتى يتم اختيار المرشحين الآخرين، وأعلن «مجمع الموسيقا العربية» الذي يمثل الدول العربية، موافقته على ترشيح السنباطي لأنه مثل الأمة العربية بموسيقاه أصدق تمثيل. ولكن «مدحت عاصم» لم يتراجع، وأصر على موقفه، كما أصر على صدور الترشيح للدكتوراه رسمياً.

وطال النقاش واحتدم، والسنباطي قابع في عزلته يتابع ما يجري حوله من خلال الصحف والمجلات، التي تناولت الموضوع بإسهاب، وهاجمت مدحت عاصم على موقفه اللاقومي.

وأخيراً تراجع مدحت عاصم عن موقفه، عندما أكّد له المسؤولون في المجلس الأعلى للفنون والآداب عن ترشيح السنباطي للدكتوراه الفخرية تقديراً له عما قدم من أعمال موسيقية وغنائية أسعدت ملايين العرب، وطلب منه سحب اعتراضه في ترشيح السنباطي للجائزة العالمية، وعند ذاك فقط أبرق للمجلس الدولي الذي هو عضو فيه بسحب اعتراضه، ثم أرغم على السفر إلى براغ ليعلن ذلك أمام لجنة التحكيم الدولية، وهكذا قبل ترشيح السنباطي للجائزة العالمية.

تألفت لجنة التحكيم من ستة أعضاء برئاسة الموسيقي «إيمون كراوس» وعضوية صالح المهدي وأربعة آخرون من الاتحاد السوفييت والولايات المتحدة الأمريكية والهند وسويسرا. وبعد نقاش طويل واطلاع على أعمال المرشحين للجائزة، أعلنت اللجنة في الثلاثين من نيسان /أبريل/ ١٩٧٧ فوز رياض السنباطي بجائزة أحسن موسيقي في العالم، ومنح كأس الفوز وهو عبارة عن كأس ضخم من الكريستال، ومبلغ عشرة آلاف دولار، وطلب إلى عضو المجلس الدولي الأستاذ مدحت عاصم أن ينقل الكأس إلى مصر ليسلمها للفائز الذي اعتذر عن الحضور بسبب مرضه. ولكن «مدحت عاصم» رفض تسلم الكأس وتركها في براغ، وعندما سأله الأستاذ طارق الشناوي أحد محرري روز اليوسف عن ذلك أجاب:

حاول بعضهم استغلال طيبة قلب السنباطي، وقالوا له إنني وقفت ضد ترشيحه لجائزة المجلس الدولي للموسيقا. والحقيقة إنني رشحت السنباطي لنيل هذه الجائزة، باعتباري عضواً بالمجلس منذ سنة ١٩٧٥ ... وحصل السنباطي على الجائزة، وألقيت كلمة في جلسة المؤتمر التي عقدت في تشيكوسلوفاكيا آنذاك، ثم استلمت جائزته، وهي عبارة عن كأس كريستال، ولكنني لم أذهب بالجائزة إلى مصر لثقل وزنها، ولم ترسل إدارة المجلس الجائزة إلى السنباطي، وهذا ما جعل بعضهم يحاول الوقيعة بيني وبينه، ولكن السنباطي علم بالحقيقة مني، وتبددت سحب الخلاف.

فوز السنباطي بالجائزة وبلقب دكتور في الموسيقا

ومهما يكن من أمر ما ذهب إليه «مدحت عاصم» في تبريره، فإنه لا يستطيع أن ينكر، أنه وقف ضد ترشيح السنباطي دون لين، وهو لم يكذب عندما قال إنه رشح السنباطي للجائزة لأنه رشحه مرغماً، بعد أن اتخذ ذلك الموقف اللاقومي.

جاء في حيثيات القرار الذي اتخذته لجنة التحكيم التي أعلنت فوز السنباطي بالجائزة ما يلي:

تعلن منظمة اليونسكو والمجلس الدولي للموسيقا ولجنة التحكيم التي تمثلهما عن فوز الموسيقار رياض السنباطي بجائزة أحسن موسيقي في العالم، لأنه استطاع التعبير بلغته الموسيقية المشرقة الوضاءة عن مشاعر الشعب العربي وأفكاره وآماله في كل مكان، بأصالة متناهية قلما توفرت عند غيره...

وتناقلت وكالات الأنباء الخبر، ثم ضجت به الصحافة العربية والعالمية، وغدا السنباطي فجأة، نجماً عربياً وعالمياً، وتقاطر رجال الصحافة على بيته، ليخرجوه من عزلته.. كانت السعادة تخطر في جوانبه... لقد حصل أخيراً على أكثر مما يتمناه، وبقي عليه أن ينال الدكتوراه الفخرية، كي يتكلل ذلك النجاح بنجاح مماثل في وطنه.

وجاء يوم ٢٣ تموز /يوليو/ ١٩٧٧، وتلقى السنباطي من الرئيس أنور السادات وشاح الدكتوراه الفخرية، وبذلك اكتملت سعادته التي كانت مقتصرة إلى ما قبل فوزه بالجائزتين على سعادته بأسرته وعلى ألحانه التي أسعدت الناس، وقد علق على كل هذا التقدير بقوله:

لقد أعطيت الكثير من خلاصة عرقي وجهدي وسهري لجمهوري الحبيب، فأعطاني الحب والتقدير، وأخيراً درجة الدكتوراه الفخرية التي منحها لي الرئيس السادات.

وفي شهر تشرين الثاني /نوفمبر/ عام ١٩٧٧ قرر المعهد الموسيقي العربي إقامة حفل كبير لتكريمه، بمناسبة فوزه بالدكتوراه الفخرية، وبجائزة اليونسكو.

ولكن السنباطي اقترح على إدارة المعهد، إنفاق تكاليف الحفل البالغة ألفين من الجنيهات على قسم الدراسات الحرة بالمعهد...

الأستاذ «أحمد شفيق أبو عوف» رئيس مجلس إدارة المعهد، رفض اقتراح السنباطي وأصر على إقامة الحفل المذكور، ورضخ تحت إلحاح «أبي عوف» بعد أن بين له أن أسباب رفضه ترجع إلى أن إحدى الراقصات تبغي إفساد الحفل لأنه ــ أي السنباطي ــ اعترض على

محمد عبد الوهاب عندما لحن لتلك الراقصة «رقصة قمر ١٤» كما أنه اشترط عدم حضور بعض الشخصيات الموسيقية لأسباب شخصية[١٠] ...

غير أن «أبا عوف» أقنعه بإلغاء هذا الشرط، لأنه لا يجوز وهو الشخص المرموق في فنه وأخلاقه أن ينحدر إلى أخلاق أولئك الموسيقيين، فوافق، وكان السنباطي يعني بالشخصيات الموسيقية، «مدحت عاصم» ومن وقف معه ضده عند ترشيحه للجائزة العالمية.

وأقيم حفل التكريم في السابع من كانون الأول /ديسمبر/ ١٩٧٧، وكان من بين الحضور عدد كبير من المسؤولين، على رأسهم ممثل الرئاسة، كما كان محمد عبد الوهاب وأحمد رامي، ومصطفى عبد الرحمن، وعبد الوهاب محمد، ومرسي جميل عزيز، ومأمون الشناوي، وغيرهم من كتاب الأغنية من بين الحضور...

وألقي في الحفل عدد من الكلمات التي أشادت بفن السنباطي وبمواقفه الوطنية والقومية المشرفة، وقد بينت هذه الكلمات أن جمعية المؤلفين والملحنين أرادت تكريمه في العام ١٩٧٢ بحفل يتناسب مع ما قام به من إغناء للحياة الفنية، ولكنه رفض الفكرة من أساسها عندما عرضت عليه، وطلب أن تصرف نفقات الحفل لخدمة أغراض الجمعية في رعاية الفن والفنانين.

ومن بين القصائد التي ألقيت قصيدة طويلة لأحد الشعراء نقتطف منها ما يلي:

فأتت ثمارك حلـــوة مجلـــوة بمزركشات الشرق ذات المحتـــدِ
والشرق في دمنـا عراقـةُ مسجـدٍ جنباتـه وشي الزمـان المغتـدي
رامـي وأنت وأم كلثـومٍ، لأقسم أنْ ثلاثتكـم قبـاب المسجـدِ
تتعانقـون فيحـزن السهـر العيـون، وتـرقص الأحـلام في راح اليـدِ
والفـن عنـد ثُقاتـه وثِقاتـه، ثأْرُ الحيـاة مِن الزمـان المعتـدي
أنـزل بيـانك غرة يا قوتـةً، عذراء غير الطهـر لم تتـوسدِ
فيها أصالـة جدَكِ، وشبـاب بنتـي، غير مندفـع ولا متجمـدِ
أمـا دعـاة الزيـف.! ضلَ دليلهـم، لا فرق بين مجدد ومبـددِ
انـزل بيـانك نفحـة ضنَّ الزمـان بها على صوت الغـريض ومعبـدِ

---

(١٠) الراقصة المعنية، هي نجوى فؤاد.

والموصلي نبـــوءة، بك قد بزتـــه، فلا غرابـــة أن بفــــنك يقتــــدي
أطــال عمـــرك يا ريــاض، فحولنـــا أضغـــاث ألحان تروح وتغتـــدي
وكـــأنما القـــدوس رغـــم هلاكهـــم بعـــثت جحافلهـــم تجور وتعتـــدي
وطبـــولهم مزقت طبـــول أسماعنـــا بصراخهـــا المتـــربص المتـــرصدِ
هذا غنـــاء أسودٌ، أيامنــــا بك تستجــــــر من الغنــــــاء الأسودِ
يا أيـن من سمعي عذوبةُ نغمـة، هي مثـــل ماء الـــورد للظبـــي صدي
ولـد الهدى، الأطـلال، نهج البردة، النيـل، ابتسامـــات الزمـــان المسعـــد
أجـــزل عطـــاءك يا ريـــاض ولا تسل أجـــزيت أم لم تجزَ لا تتـــــردد

محمد عبد الوهاب الذي طمح بدوره للفوز بجائزة أحسن موسيقي في العالم، أوعز إلى أصدقائه بترشيحه لها، ولكن الطلب رفض بسبب اقتباساته الموسيقية التي لا حصر لها...

وهكذا انقلبت الآية، إذ بعد أن كان السنباطي يلاحق من أجل الحصول على ما كان يفوز به محمد عبد الوهاب، أصبح محمد عبد الوهاب يلاحق للفوز بما فاز به السنباطي، وكان آخر ما حصل عليه محمد عبد الوهاب من جوائز، هو جائزة الأسطوانة البلاتينية، ومع أهمية هذه الجائزة، إلا أنها كانت أدنى من جائزة «أحسن موسيقي في العالم».

في تلك الأيام السعيدة التي زادت من نشاط السنباطي التلحيني لحن قصيدة «من سحر عينيك الأماني» وسجلها بصوته وعلى عوده، ونزولاً عند رغبة ابنه البكر «أحمد السنباطي» الذي اشتهر في الوسط الفني كعازف ممتاز على الكيتار، وافق على زواجه من ابنة المطربة «فايزة أحمد» التي ارتبط بها بعاطفة من الحب الكبير. وأحمد السنباطي كعازف على الكيتار، هو من ألمع العازفين، وقد سار في ركاب الموجة الموسيقية الحديثة، وابتعد كثيراً عن أسلوبية أبيه الشرقية في التلحين، وقد درس الموسيقا الغربية والعزف على الكيتار في المعهد الموسيقي، وتخرج منه في العام ١٩٦٩، ثم درس الموسيقا العربية كما يقول(١١) في أكبر معهد للموسيقا العربية، وكان ناظر هذا المعهد ومدرسه الوحيد هو رياض السنباطي، أي أنه درس على يدي أبيه وفي صومعته كل العلوم المتعلقة بالموسيقا العربية، واعتبر بيت أبيه المعهد الموسيقي العربي الوحيد والكبير في آن واحد في كل الوطن العربي.

---

(١١) أدلى أحمد السنباطي بهذا في المقابلة التي أجراها معه برنامج «أيام على البال» الذي أذيع من التلفزيون الأردني في أيار / مايو ١٩٨٧.



في بيته مع ابنه أحمد السنباطي يستمع إلى ألحانه

رأي السنباطـي في ابنــه أحمــد وأبيــه الشيــخ محمــد

وفي لقاء أجراه « محمد تبارك » مع رياض السنباطي بحضور ابنه أحمد، أجاب عندما سأله عن رأيه في ابنه كمطرب:

أحمد، في رأيي، مطرب من الطراز الأول في لونه، صوته أخاذ، ليس مجرد مطرب يغني... صوته فيه حب وصدق في الأداء...

وكملحن؟!

أحمد كملحن أعطاني لوناً جديداً جميلاً جداً في التلحين لم أسمعه قبلاً، وإن كان يعطيه الطعم الشرقي، والصفة الشرقية الممزوجة بلونه هو.. وأعترف بأنني سعدت بألحانه، وأتنبأ له بمستقبل في عالم التلحين، وإنه لن يقدم ألحاناً لنفسه فقط، وإنما سيقدم أعمالاً لغيره أيضاً.. صوته يذكرني بصوتي في شبابي، لكنه كملحن له اتجاه آخر..

وهل تستمع إلى ألحانه قبل تقديمها للجمهور..

إطلاقاً.. إنني أستمع إليها مع غيري من المستمعين، وأبدي له ملاحظاتي، وهي ملاحظات بسيطة...

ورأيك في أحمد السنباطي كعازف؟!

عازف ممتاز.. أقرر هذه الحقيقة بعد أن عملت مع عدد كبير جداً من العازفين.. أحمد أحسن «جيتاريست». إنه يعطيني إحساساً في أدائه، والإحساس + ذوق = قمة.

وسأله محمد تبارك بخبث قائلاً:

أخشى أن يكون ابنك خالياً من العيوب؟!

بصراحة، أحمد ابني «ودني» يستمع لكل ما يقال له ويهتم به.. والذين ينقلون له هذا الكلام يهمهم أن يتفرغ للقيل والقال.. وأشعر أنه يُحارب، ولكن ربنا معاه، وأتمنى أن يتفرغ لفنه.. ودائماً كل ناجح يصطدم بمثل هذه العقبات.. ومن عيوب ابني أيضاً، أنه عصبي زيادة عن اللزوم، وينفعل بسرعة، وينقلب انفعاله إلى انفجار، برغم أنه دمث الأخلاق...

ورأيك الصريح في طول شعر رأسه، والخواتم العديدة التي تملأ أصابعه؟!

أنا معجب بطول شعره وخواتم أصابعه، إنه لا يقلد أحد في هذا، وإنما له شخصية تُقلد..

وفي سؤال لمجلة المجلة عن رأيه بأحمد السنباطي أجاب:

صوت جميل جداً، وهو لون جديد، من ألوان الموسيقا، ويعجبني فيه إصراره على أن يتطور بأغانيه التي يؤمن أن المستقبل لها.

إن كل الذي ذكره السنباطي عن ابنه لا يتفق حتى الآن مع الواقع، وربما كان متميزاً في ناحية التلحين الحديث الذي يعتمد على الآلات الموسيقية الغربية. وقد اشتهر في هذا، كما اشتهر ابن توفيق الحكيم، والفرق بين الاثنين على الرغم من نفي السنباطي، في أن أحمد السنباطي يتلقى دعماً من أبيه في كل المجالات والأوساط الفنية التي يطرقها. وصوت أحمد السنباطي برغم رقته، فيه الكثير من العيوب، هو لا يذكّر على الإطلاق بصوت أبيه الجميل في شبابه، ولا بجودة الأداء التي رفعت السنباطي الأب إلى مصاف العباقرة في الغناء أيضاً، ولا بعزفه على العود الذي لم يجاره فيه أحد. وقد أراد السنباطي الأب أن يرفع ابنه بألحانه، فلحن له أغنية «مين في الجمال قدك» التي لو أعطيت لمطرب آخر يملك مقومات الغناء صوتاً وأداءً، لأشتهرت أكثر من الشهرة التي نالتها.

وحول علاقة السنباطي الفنية بابنه ورأيه فيه سأله الأستاذ سمير نصري السؤال التالي:

والدك محمد السنباطي كان يلحن الطقاطيق، وابنك أحمد يلحن...

فقاطعه رياض قائلاً:

أحمد عنده موهبة التلحين.. بس على الطريقة الحديثة، بالغيتار والموسيقا الغنية بالضجيج والباتري.. بس أنا لا أريده أن يخطط لنفسه هذه الخطة، مع أنني وضعت له مرة لحناً اسمه «مين في الجمال قدك» بطريقة التطريب المصري القديم، وقد نجح، والناس تطلبه للآن.. يقولون لي «ليه ما بتحتضنوش أكثر من كده.. انصحه..!» أقول لهم: هو حر، يختار طريقاً من الاثنين، لأن كونه يمسك بالطريق العربي الأصيل بتاعنا، وبعدين يمسك الغيتار بألوانه الفرنجية، فلا يجيد هذا ولا ذاك، إنما التخصص، قلت له مرة: يا أحمد يا ابني، تخصص في نوع، ياده، ياده، عشان تجيده، لأن الإجادة والوصول إلى الكمال في الموسيقا، إنك تتبع خط ما تحدش عنه...

هناك ثلاثة أجيال: محمد السنباطي، رياض السنباطي، أحمد السنباطي.. مالفرق بين جيلك وجيل ابنك، هل فروقاته أوسع مما كانت عليه بين جيلك وجيل أبيك؟!

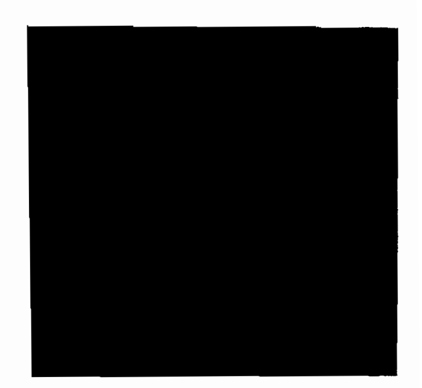
فرق كبير بيني وبين أبي وبين ابني، أنا في الوسط، أنا أقواهم.. لقد أمضيت حياتي

في القاهرة، أول ما جئت إليها لأكافح وأطاحن كي أصل كمغني أو كملحن، فلقيت ميلي وإحساسي الطبيعي كده منصباً على أن أكون ملحناً. ونجحت بسرعة في التلحين، اشتهرت بسرعة.. التخصص فيه فائدة كبيرة..

في العام ١٩٧٨ لحن وغنى لحنه الرائع «حكاية في الحي»، وهذه الأغنية مسجلة بصوته وعلى عوده ومتداوله كثيراً.. وفي هذا العام رفعت اللجنة الخاصة بالأجور في الإذاعة أجر السنباطي وعبد الوهاب إلى مئة وخمسين جنيهاً عن اللحن الواحد مهما كانت مدته الزمنية، وأوصت بوضع تصنيف لسائر الملحنين وتقسيمهم إلى فئات، وجعلت الفئة الأولى مئة وعشرين جنيهاً لكل ملحن وهم: محمود الشريف، أحمد صدقي، كمال الطويل، بليغ حمدي، محمد الموجي، سيد مكاوي، ومنير مراد، ورفعت أجور كتاب الأغنية الكبار إلى مئة جنيه ومن هؤلاء: أحمد رامي، مأمون الشناوي، حسين السيد، مرسي جميل عزيز، عبد المنعم السباعي، عبد الفتاح مصطفى ومصطفى عبد الرحمن.

قصة قصيدة يا حبيبي

في العام ١٩٧٩ أنهى تلحين قصيدة «انتظار» للشاعر مصطفى عبد الرحمن وكان ينوي غناء هذه القصيدة بنفسه، ولكنه آثر أن يعطيها للمطربة «عزيزة جلال» ثم أقلع عن ذلك. وفي هذا العام نفسه، كانت المطربة «وردة» قد انفصلت عن زوجها الملحن بليغ حمدي، وأرادت أن تغني ألحاناً للكبار، «عبد الوهاب والسنباطي» ولكنهما اعتذرا، فهما لم ينسيا بعد ما فعلته بهما عندما كانت صديقة للمشير عامر، وإن عرض عليها محمد عبد الوهاب أن تغني شيئاً من ألحانه السابقة، فوافقت غير أنها ما لبثت حتى تراجعت عن قرارها، عندما اكتشفت أن محمد عبد الوهاب يحاول إيقاظ ما هجع من أغانيه عن طريقها للتذكير بها، ثم للمقارنة في الأداء بينها وبينه، ومن ثم التفات الناس للأصيل عوضاً عن البديل.. ومع ذلك فإنها لم تيأس، ونجحت في أن تستعيد ثقة محمد عبد الوهاب بها، بفضل


وردة الجزائرية

الصداقات والشخصيات الهامة التي كانت تربط محمد عبد الوهاب ووردة معاً، فلحن لها أغنيته الرائعة «يوم وليلة». وهذه الأغنية كانت مهيأة في الأصل للمطربة «ميادة حناوي». وكان محمد عبد الوهاب قد اتفق مع ميادة على الإقامة في مصر على نفقته لقاء تدريبها وتعليمها، قبل أن ينطلق بها في عالم الغناء، على أن تتقاضى عند تسجيل كل أغنية مبلغاً معيناً تسدد منه النفقات التي تترتب عليها، ووافقت ميادة، وأقامت في بيت قريب من بيت محمد عبد الوهاب، حتى إذا أنهت تدريبها، أخذ يلقنها أغنية «يوم وليلة» ويسجل ما يلقنها إياه وما تحفظه على شريط كاسيت، هو اليوم من الأشرطة المتداولة. وفجأة دب الخلاف بين ميادة ومحمد عبد الوهاب. وقد أدى هذا الخلاف إلى إخراج ميادة نهائياً من مصر. ويذهب الظن، أن وراء هذا الخلاف ثلاث سيدات هن: زوجة محمد عبد الوهاب نهلة القدسي، والممثلة ليلى فوزي، والمطربة وردة الجزائرية التي استولت على أغنية «يوم وليلة» التي دعمت شهرتها ورفعتها أضعاف ما رفعتها ألحان بليغ حمدي الجميلة مثل «بلاش تفارق» و«المعجزة» وغيرها...

بعد نجاح وردة مع محمد عبد الوهاب، التفتت نحو السنباطي آملة بتحقيق نصر جديد، ولكن السنباطي رفض التعاون معها واصفاً صوتها «بالزعيق الذي يحتاج إلى ضبط» ولم تيأس، وكما يقال، اتصلت بالأمير عبد الله الفيصل الذي كانت تربطه بالسنباطي صداقة متينة، راجية أن يشفع لها عنده خاصة والسنباطي لا يستطيع أن يرفض له طلباً..

وبعد عودته من باريز بأيام، اتصلت به «وردة» ــ كما نشرت الصحافة الفنية ــ **تطالبه بالوفاء، وتعرض عليه لقاءً يتم خلاله الاتفاق على نص من نصوص الأغاني التي تحمل، فرد عليها بجفاء قائلاً:**

ما فيش لزوم.. أرسلي مع السواق خمسة آلاف جنيه فقط، ومش عايز نص ولا حاجة ثانية.

ونقمت «وردة» على معاملته لها، ولكنها استسلمت وأرسلت له المبلغ الذي طلبه، ومن ثم أثارت عليه الصحافة الفنية اللبنانية بوسائلها الخاصة، وعندما أجرى معها الأستاذ «حكمت وهبه» المذيع في راديو «مونت كارلو» لقاءً صحفياً لحساب مجلة النهار العربي والدولي قالت بخصوص اللحن الذي يضعه لها ما يلي(١٢):

---

(١٢) راجع مجلة «النهار العربي والدولي» ــ العدد ١٢٤، ٢٦ تشرين الأول أكتوبر ١٩٧٩ ــ.

الموسيقار الأستاذ «رياض السنباطي» يحضّر للحن جديد لي يحمل عنوان «يا حبيبي»، وهو لحن كبير لأم كلثوم. واليوم الذي يأتي ليقول لي: تذكري أم كلثوم، أو لاحظت أنه يضع لي لحناً كلثومياً، فسوف أترك هذا اللحن.. فأنا أريد أن أبقى في جو «وردة» مع احترامي لأم كلثوم وصوتها رحمها الله.

السنباطي المؤمن بعمله، انصرف إلى تلحين هذه القصيدة تلحيناً خلاقاً، واضعاً في اعتباره «الزعيق» الذي اشتهر به صوت وردة. القصيدة من تأليف الشاعر «إبراهيم عيسى» الذي لم يكن يعرفه قبلاً. وكان السنباطي قد قرأ القصيدة عندما نشرت لأول مرة في جريدة الأهرام فاقتطعها واحتفظ بها. ثم قرأها ثانية بعد سنوات في إحدى المجلات الأدبية، فقرر تلحينها، واتصل بالشاعر إبراهيم عيسى، يستأذنه في ذلك، فوافق على الفور. وهكذا أخرج السنباطي القصيدة من بين مقتنياته الشعرية، وعكف على تلحينها قبل أن تطلب منه وردة أن يلحن لها.

الجـزء السـابـع

مـرحلـة الثـمانينيـات

مـرض السـنبـاطـي ووفـاتـه

عام ١٩٨٠ وعام ١٩٨١ ــ وردة تغني قصيدة يا حبيبي ــ السنباطي وفيروز ــ ميادة ومونولوج ساعة زمن ــ مرض السنباطي ــ وفاة محمد عبد المطلب وأحمد رامي ورياض السنباطي ــ تشييع جثمانه ــ العمالقة ومقدمات الأغاني الموسيقية.

عـام ١٩٨٠ وعـام ١٩٨١

وردة تغنـي قصيـدة «يا حبيبـي»

استغرق تلحين القصيدة عاماً كاملاً، وبعد عدة شهور على لقائه بوردة، شدت بها هذه لأول مرة في عيد شم النسيم، فحلقت وحلقت حتى لم يعد هناك غير وردة وقصيدة يا حبيبي:

لا تقل لي ضاع حبي من يدي   يا حبيبـي أنت أمسي وغـدي
فترفـق لا تحطـم معبـدي   إن في عينيك همس الموعـد

وبرغم البراعة والإعجاز في الأداء والتعبير، فقد صاح بعض الناس والطرب الأنيق يهزهم:

أين أنت يا أم كلثوم...

كان اللحن كلثومياً في كل أجزائه، بل كان سنباطياً في كل شيء، ووردة قالت إنها ستترك اللحن إذا كان كلثومياً، فما الذي حدا بها إلى قبوله ؟!

وبعيداً عن صوت أم كلثوم ووردة والأصوات الأخرى، يجب الاعتراف بأن شخصية الملحن هي التي تفرض على المطربة أو المطرب، الثوب اللحني الذي يجب أن ترتديه، فشخصية السنباطي أثرت على ملايين العرب من خلال الأغنية المسرحية التي يصنعها لأم

كلثوم. ولكي نتبين الفرق، فإن أم كلثوم عندما تغني ألحان زكريا أحمد، نلمس شخصية ذلك الملحن الخطير قد تقمصت شخصية أم كلثوم في أدائها، كذلك الأمر بالنسبة للقصبجي الذي ظلت أم كلثوم متقمصة شخصيته التلحينية طوال سني العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات. ولكي نقرّب الأمر أكثر، وبعيداً عن الأعمال الكلاسيكية، نجد أن شخصية فريد الأطرش التلحينية قد طغت بألحانها الشعبية الدارجة على أصوات مشهود لها بالكفاءة مثل «وديع الصافي، محرم فؤاد، صباح، وفهد بلان» في أغاني مثل «على الله تعود» و«ما اقدرش على كده» و«رمش عينه» و«حموي يا مشمش».

إذن، فإن وردة، التي لبست شخصية «محمد عبد الوهاب» في «يوم وليلة» وشخصية «بليغ حمدي» في «بلاش تفارق» قد لبست شخصية «السنباطي» في «يا حبيبي»، والأمر لا يقتصر في هذا على وردة وأم كلثوم، وإنما يمتد ليشمل «سعاد محمد» التي تقمصت شخصية السنباطي منذ بداياتها في قصيدة «أنا وحدي» والأغاني الأخرى، وشهرزاد في مونولوج «يا ناسيني» وعزيزة جلال في «والتقينا» ونجاة في «الرباعيات» ونور الهدى في «إلى الحبيبة»، فألحان السنباطي طغت على شخصيات المطربات، حتى ذهب الظن بالمستمعين إلى أنهن يقلدن أم كلثوم، مع أنهن في أدائهن لألحان السنباطي كن سنباطيات، لأنه هو بالذات الذي يشرف على ألحانه، وكيفية أدائها لتظهر على الصورة المثالية التي يريد.

في قصيدة «يا حبيبي» نجد السنباطي، قد وقف حائلاً بين وردة «والزعيق» الذي كانت تطلقه في الطبقات العالية من صوتها، فروّضه، وجعله صوتاً طيعاً لما يبغي، وهو ما فشل فيه محمد عبد الوهاب في «يوم وليلة» واستطاع تحقيقه في «أنده عليك». أما القفلات المثيرة التي جعلت المحتفلين بعيد شم النسيم يستعيدونها، ويستعيدون مقاطع برمتها، فقد أيقظت لديهم ذكرى أم كلثوم فصاح الصائحون منهم:

أين أنت يا أم كلثوم؟..

فهل لم تُجد وردة تقديم هذه القصيدة كما ينبغي، أم أنهم كانوا يطالبونها بالمزيد من العرض الصوتي..!

في الواقع أن وردة لم تقصر في الأداء ــ الشريط الأصلي للحفلة مدته مائة دقيقة ــ

لأن السنباطي قيدها حتى في العرض الصوتي ــ المقطع الأخير ــ الذي قدمته، وقد استفسر الأستاذ «سمير نصري» في الحوار الذي أجراه معه عندما قال له[1]:

استمعت منذ بضعة أيام لقصيدة «يا حبيبي» اللحن الذي وضعته على كلمات إبراهيم عيسى ولم أتمكن من الامتناع عن القول «يا ليت أم كلثوم هنا لتؤديه».

فأجابه السنباطي مؤكداً:

كل الرأي العام يقول ذلك، وهذا الكلام قيل في مصر.. الناس جاؤوا يهنئونني على اللحن، ويقولون: «وردة أبدعت.. بس يا خسارة، لو كانت أم كلثوم هي التي أدت الأغنية..» طيب، ومن أين نأتي بأم كلثوم.. راحت أم كلثوم... خلاص...

محمد عبد الوهاب الذي فتنه اللحن، أراد مداعبة السنباطي، فصرح للمجلات الفنية اللبنانية، بأن السنباطي أظهر لنا عضلاته الموسيقية.. وقول عبد الوهاب هذا الذي فيه من الدس ما فيه، هو رد على السنباطي الذي قال عن أغنية «فاتت جنبنا» التي لحنها محمد عبد الوهاب وغناها عبد الحليم حافظ:

إنه يعجب لهذا اللحن الذي أعطاه محمد عبد الوهاب والذي هو فقير في كل شيء...

السنباطـي وفيـروز

في منتصف السبعينيات دب الخلاف فجأة بين المطربة فيروز وزوجها عاصي الرحباني، وقد أدى هذا الخلاف الذي ازداد ضراوة إلى مرض عاصي الرحباني الذي أصيب بانفجار في الدماغ. وبعد تماثله للشفاء، تفاقم الخلاف، وغادرت فيروز بيت الزوجية في محلة الرابية في بيروت إلى محلة الروشة، ومن ثم ذهبت لتقيم عند أقارب لها في مصيف بكفيا. وإلى بكفيا، توجه عاصي رحباني لآخر مرة ليرجو زوجته العودة. ولكنها رفضت وطالبته بالطلاق.

هذا الخلاف الذي نشب بين هذا الثنائي الرائع الذي أسعد ملايين العرب، شلّ النشاط الفني في المدرسة الرحبانية التي عاشت ورتعت ونهلت إبداعها من صوت فيروز،

---

(١) راجع «النهار العربي والدولي» ــ العدد ١٥٨، أيار / مايو / ١٩٨٠ ــ.

وبالتالي فإن «فيروز» لم تكن لتستطيع الحياة خارج المدرسة الرحبانية العريقة التي أسهمت إسهاماً فعلياً في تطوير الأغنية، ونقلتها من مجرد أغنية غزلية عادية، إلى أغنية تتغنى بالوطن والمصير، والحياة بكل مواقفها الإنسانية بما فيها العاطفية التي هي جزء كبير من الحياة الإنسانية وتلفتت فيروز فوجدت نفسها وحيدة معزولة إلا من فتات «من ألحان كان يغدقها عليها ابنها زياد» الذي دأب على الاقتباس من الموسيقا الغربية الكلاسيكية، وألحان أخرى كان يعطيها لها بين الحين والآخر «فيلمون وهبه». وفتشت الرحبانية عن بديل لفيروز فلم تجد غايتها إلا في بعض الأصوات التي تجيد التقليد أكثر مما تجيد الفن...

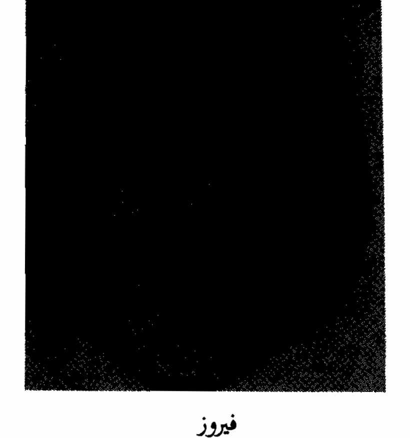
«فيروز» التي ملأت الدنيا وشغلت الناس بفنها، والتي غنت لمحمد عبد الوهاب عدداً من روائعه «مُرَّ بي» و«سكن الليل» وغيرها، لجأت إليه على أمل أن يلحن لها، لتسد الفراغ الفني الذي تشكو منه، ولكنه أحجم عن ذلك، فالصداقة التي تربطه بفيروز وعاصي ومنصور الرحباني، أقوى من أن يخرقها بلحن يعطيه لفيروز، ليخسر من جرائه صداقته للرحبانيين. ومن هنا فكرت في السنباطي، فهي لا تعرفه إلا من وراء ألحانه لكل المطربين والمطربات، وكذلك الأمر بالنسبة لزوجها. وهكذا بدأت الاتصالات، ووافق السنباطي على التلحين لفيروز، لقاء خمسة آلاف جنيه للحن الواحد، على أن تغني فيروز ما يعطيها من ألحان بالأسلوب الذي يرتئيه، وكان ذلك في العام ١٩٧٩. وإثر هذا الاتفاق بين القاهرة وبيروت، أرسلت له فيروز قصيدتين من شعر «جوزيف حرب». وتسرب الخبر للصحافة فأخذت تكتب وتسهب في الكتابة عن لقاء القمتين. وسئل السنباطي عن حقيقةِ الأمر، فأجاب بصراحته المعهودة:

أنا معجب بفيروز كمستمع، قبل أن أعجب بها كملحن، ومنذ ستة شهور، وصلتني من الشاعر اللبناني جوزيف حرب قصيدة أعجبتني يقول مطلعها:

بيني وبينك خمرة وأغاني ... فاسكب فعمري في يديك ثواني
وما همني انطفأت نجوم بعدنا ... وتوقفت أرض عن الدورانِ

فسارعت إلى تلحينها.. وبعدما فرغت من تلحينها، سجلت اللحن بصوتي على شريط وأرسلته إلى فيروز لتدرسه.. أما القصيدة الثانية التي لم أنهِ تلحينها بعد فهي «أمشي إليك» ويقول مطلعها:

أصابعي منك في أطرافها قبل — قبلتهن فهن الجمر يشتعل
بريد حبك في كفي تحمله — إليك خوف الضياع، العشرة الرسل


فيروز

وفي أيار عام ١٩٨٠، تلقى السنباطي دعوة من وزارة الإعلام الكويتية لزيارة الكويت، فلبّى الدعوة، دون أن يدري، أن الكويت قد أعدت برنامجاً حافلاً تكريماً له، فتحدث من إذاعة الكويت، واستضافه التلفزيون الكويتي في سهرتين متتاليتين، وفوجيء بجمعية تحمل اسمه «جمعية هواة السنباطي»، هذه الجمعية دعته إلى إحدى سهراتها التي استمتع بها كثيراً، وأسعدته حتى نسي وطأة السنين التي يحملها على كتفيه. وقد تحدث عن هذه الجمعية في إحدى لقاءاته الصحفية عام ١٩٨٠ فقال:

هناك هواة في الكويت التقيت بهم... كانوا طلبة يحبون الموسيقا، اجتمعت إليهم في أثناء زيارتي الأخيرة للكويت، يهوون غناء أغنياتي وألحاني ويعزفونها.. وقد أمضيت سهرة معهم عند الأستاذ «عبد العزيز العتيبي» فغنوا لي الشيء الكثير، ثم أسمعوني بناء على طلبي شيئاً جميلاً من الطرب الكويتي في منتهى الجودة والاتقان والطرب.. والايقاعات الغريبة التي لم أسمع مثلها في حياتي.. يجلسون أرضاً، ويؤدون إيقاعات من الماضي الفني، وبعد ذلك، انتقلوا لغناء «الأطلال».. «عودت عيني»... كانت سهرة لذيذة.. الاتقان والالتزام بتراثهم المطرب، المرح.. اللحن الكويتي مرح، غير حزين، حتى إذا لقيت شيئاً من اللوعة، تجد فيه كذلك أمل.. ما في ضعف، ما في استسلام ولا ذل.

□ □ □

قرر السنباطي وهو في الكويت العودة إلى مصر عن طريق «بيروت» كي يلتقي سفيرة لبنان إلى النجوم «فيروز». وهكذا شدَّ رحاله إلى بيروت التي وصلها في السابع من آيار عام

١٩٨٠ ، وكان في استقباله في المطار ، السفير الكويتي عبد الحميد البعيجان ، وفيروز ، وعدد كبير من الشخصيات الرسمية والفنية والموسيقية .

ويقول السنباطي عن أول لقاء بينه وبين فيروز ، وهو اللقاء الذي تم في فندق بريستول بعد استقبالها له في المطار :

أول ما دخلتُ من الباب ، تطلعت إلي بنظرة فيها معان كثيرة ، رحبت بها ، وجلست أتحدث معها في نواحٍ كثيرة ، فأنست إليّ ، وهذا ساعدنا على التعاون الجميل فعلاً في تنفيذ اللحن ..

وفي الحفلة التي أقامها له السفير الكويتي في بيروت ودعى إليها نخبة من أصدقائه ومن بينهم فيروز ، انتهز الأستاذ جورج إبراهيم الخوري رئيس تحرير « الشبكة » الفرصة فسأله فيما إذا كانت فيروز قد أعجبت باللحن ، فأجابه :

أعتقد ذلك .. وإلا لما وافقت على إنشاده ..

ومتى سيتم التسجيل .

في شهر حزيران /يونيو/ القادم ..

أين ؟!

هنا في بيروت ..

وكيف سيكون تقديمه ؟!

يجب أن يقدم اللحن في حفلة كبيرة ، وألا يكون الحدث غير مكتمل القدر والقيمة ..

بعد ما جالست فيروز في فندق بريستول ، وسمعتها عن كثب وأنت تحفظها لحنك . كيف وجدت صوتها ؟!

صوتها كامل .. ينطوي على خامة رائعة ، وإحساس شفّاف ، وقدرة مذهلة على الأداء .

كيف تصنفها بالنسبة إلى المطربات العربيات ؟!



رياض السنباطي وسفيرة النجوم فيروز

إنها أفضلهن دون منازع...

والأخوان رحباني، ما رأي السنباطي بهما؟!

لقد أسسا دولة فنية راقية لم يسبقهما أحد إلى تأسيسها.. وقد اسمعتني فيروز اليوم شريطاً لها من ألحانهما يتضمن أغنيات رائعة.. إنهما حقاً فنانان رائعان...

ويسأله الأستاذ سمير نصري:

ألم تلتقيا قبل هذه المرة «يقصد السنباطي وفيروز».

أبداً، في حياتها لم ترني، وفي حياتي ما رأيتها إلا على شاشة التلفزيون..

هل تشبه الصورة التي كنت تتصورها؟!

أنا من عشاق صوتها.. أنا كرجل من الجمهور أحب الاستماع إليها جداً، ولدي عدد

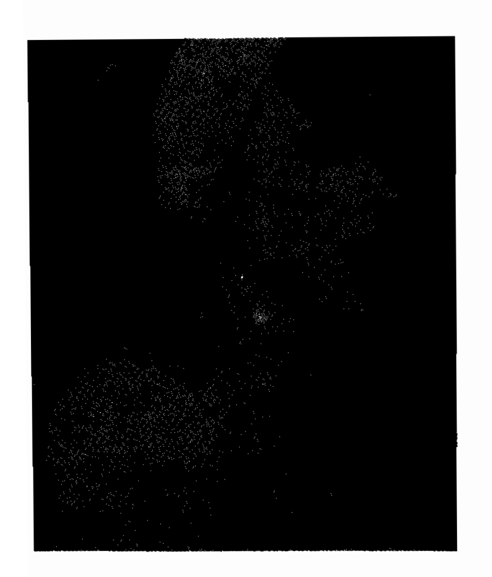
كبير من الأشرطة لأغنياتها وحفلاتها. أنا أحب الاستماع إليها. هذا صوت ملائكي، وإحساس مرهف نادر أن يوجد في أي مطربة خلاقة اليوم.. وأنا أحفظها لمست مرة أخرى كم هي تبدع، وبينما هي تحفظ، تقول لنفسك فجأة:

إنها أعطت شيئاً كأنه حص «ألماظ» صاف ولامع.. وكل التسجيلات لجلساتنا هنا، تشهد على ما أقوله، إعجابي بها كبير جداً..

يقال إن أم كلثوم وضعت «فيتو» على المغنية اللبنانية الشابة ــ يقصد فيروز ــ هل تعلم شيئاً من هذا القبيل؟!

لا تصدق هذا إطلاقاً.. أم كلثوم كانت أكبر من أن تفكر في شيء كهذا.. كل هذه إشاعات.. وياما إشاعات طلعت عليك يا أم كلثوم.! توصلوا مرة إلى اتهامها بأنها السبب في غرق أسمهان، كيف ذلك؟ السيدة كانت في رأس البر، تصيف، وحزنت فعلاً على نبأ وفاة أسمهان، مع أنها أيام كانت أسمهان على قيد الحياة، كانت أم كلثوم متخوفة منها قليلاً.. حصل لها شيء من الغيرة، فأسمهان كانت ستلفت الأنظار ليس فقط بصوتها، فهي كانت أيضاً جميلة، ومع اجتماع الجمالين ولد شيء من الخوف عند أم كلثوم وعليها، ومع هذا، لا يزال مجد أم كلثوم لم يصل إليه أي إنسان.

هل تعتقد أن الأخوين رحباني أدخلا شيئاً جديداً على الأغنية العربية؟!



ما حققاه ليس بتطوير، أتيا بلون... لون من ألوان الموسيقا المحببة إلى النفس، لون خفيف ولا يستمر، تستمع إلى اللحن خمس دقائق وتعجب به، ولكن لا يعيش في أذنك طويلاً، مجرد برق، البرق منظره جميل جداً، لكنه لا يعيش، ومض. إنما الأغاني التي تعيش هي أمثال ما غنته أم كلثوم والأستاذ محمد عبد الوهاب.. الأغنيات القديمة له بشكل خاص.

في المؤتمر الصحفي، قلت: عند فيروز مقامات في صوتها لم تطرق بعد سمع الجماهير، فيها طاقة صوتية، وأنا باللحن الذي وضعته لها أظهر هذه الطاقات منها..

فعلاً، أنا أظهرت هذه الطبقات التي كانت لا تزال مخنوقة، سأتعبها.. سأجعلها تغني وتتعب.. طبقات عالية جداً، ومضطر أن أعطي في اللحن لبعض الأبيات طبقات عالية تناسب الكلام، المعنى نفسه يدفعني إلى ذلك، وهي راضية كل الرضى.. في البدء كانت متخوفة، السنباطي حا يلحن لها، الرجل الذي لحن لأم كلثوم...

يقال في مصر، إن فيروز مطربة طبقة معينة من المثقفين، وهم من يتداولون تسجيلاتها ويستمتعون بها، وإن جمهورها على الصعيد الشعبي محدود...

لا والله.. أبداً، رجل الشارع والموظف والمثقف، وغير المثقف، يحبونها في مصر جداً جداً، لكنها مقلة، لها لحنان أو ثلاثة في السنة، الجمهور يريد المزيد باستمرار، خصوصاً إنها أغان قصيرة. الفرق بينها وبين أم كلثوم، أن أم كلثوم تغني لك وصلة.. ساعتين.. ساعة ونصف الساعة.. وإن كانت أسطوانة أو شريطاً، يبقى ساعة، فالجمهور تعود إشباع غليله ويشبع.. الضد مع فيروز، يلاقون جمالاً، روعة، لكنه شيء خاطف لا يملأ أعينهم.

والسنباطي مقتنع بصوت فيروز لتؤدي أغنية من نصف ساعة؟!

لو لم أكن مقتنعاً كل الاقتناع، لما كنت وضعت لحن «بيني وبينك» بالشكل ده.. **فيروز قادرة..**

عندما ستستمع لفيروز، ستدهش، ستلتقي لوناً غريباً، وأنا سعيد جداً، إنها تغني بالطريقة التي أنا أريدها.. عندما ستستمع لها سترى أنها مختلفة اختلافاً كلياً ربما وفقها الله، في أنها تنطق الشعر بشكل سليم، وأنا لدي قدرة توجيه المطربة.. تغيرت ملامحها تماماً، وأنا سعيد، وهي فرحانة من هذا التغير جداً.. وفي الأيام الخمسة التي أمضيتها في بيروت كنا نجلس معاً يومياً جلستين، من الساعة العاشرة صباحاً إلى الثانية، ومن الخامسة والنصف أو السادسة حتى التاسعة.. إنها فعلاً تهتم بعملها...

ميـادة ومـونـولـوج سـاعـة زمـن



غادر السنباطي بيروت بعد أن اتفق مع فيروز على تسجيل قصيدة «بيني وبينك» في نهاية شهر تموز /يوليو/ ١٩٨٠ على أبعد تقدير، واتفق مع فيروز أيضاً على تعاون أوثق، تقوم بموجبه فيروز بتسجيل بعض ألحان سيد درويش المتميزة بإشرافه، وألحان أخرى له من شعر جوزيف حرب، ومصطفى عبد الرحمن. ولكن السنباطي لم يدر أن هذه السفرة ستكون آخر سفراته، وأن الأحداث الضارية في بيروت ستمنعه من الذهاب إليها في الموعد المتفق عليه.. كان يأمل في أن تقدم قصيدة «بيني وبينك» وقصيدة «أمشي إليك» في حفلة «عليها القيمة» كما قال، ولكنه ذهب ولم يعد نهائياً، إذ بعد سنة وبعض السنة قضى نحبه دون أن يسمع فيروز وهي تشدو بألحانه.. وها قد مضى على وفاة السنباطي ست سنوات، ولم تغن فيروز الألحان التي أعطاها، فهل هي خائفة من التجربة السنباطية، أم أنها تعتزم الوفاء للرجل الكبير، فلا تقدم أغنياته إلا في حفلة «عليها القيمة»..!

لقد طال انتظار الجماهير للاستماع إلى ذلك اللقاء، وذهب عاصي الرحباني في غمرة الأحداث بصمت، دون أن يسمع هو الآخر ما صنعه ذلك العملاق. وطال الانتظار والأيام تجر بعضها بعضاً دون أن يظهر أي شيء، إلى أن ترددت الأنباء بأن أحمد السنباطي قد خير فيروز بين أمرين: إما أن تغنى ألحان أبيه المتفق عليها، أو إنه سيتصرف فيها بمعرفته، وتفيد

الأنباء ــ غير المؤكدة ــ أن فيروز سجلت القصيدتين على أسطوانة كبيرة، وأن هذه الأسطوانة في طريقها إلى الأسواق..

ترى ماذا انتج السنباطي خلال هذه الفترة الباقية له في الحياة؟!

إبان إقامته في بيروت اتصلت به المطربة «ميادة الحناوي» وأعطته الشريط الذي سجلت عليه قصيدته الشهيرة «أشواق» ويقال، إنه أبدى استياءه من عازف القانون، وأثنى على عازف العود والفرقة عموماً، وعلى صوت ميادة، ووعدها بأن يلحن لها أغنية خاصة..

وبرَّ السنباطي بوعده. وأرسل لها بصوته وعلى عوده أغنية «ساعة زمن» فقد سحره صوتها الفتي كما قال. وأرسل مع الشريط رسالة ينبه فيها بعدم استخدام أية آلة غربية، لأن اللحن في شرقيته وتعبيره لا يحتاج إلى أي نوع من تلك الآلات. وغنت ميادة «ساعة زمن» ونجحت فيها نجاحاً كبيراً، ولكن قائد فرقة الفجر الموسيقية «أمين الخياط» كان له رأي آخر يختلف عن رأي السنباطي، فاستخدم فيه آلة «الأورغ» التي أساءت للحن أكثر من أن تغنيه.. كذلك جاء في رسالته لميادة عن الأغنية قوله: ساعة زمن، أصعب لحن، أمتع لحن، أجمل كلام ومعنى..

اللحن الآخر الرائع الذي أذيع بعد وفاته هو أغنية «لا يا روح قلبي» التي نظمها «حسين السيد» وغنته «فايزة أحمد». وعلى الرغم من قرابة المصاهرة التي تربط بين ابنه وبين ابنة فايزة أحمد، فقد دب الخلاف بينه وبين فايزة أحمد، ورفض إعطاءها الأغنية، ونزولاً عند إلحاح ابنه رضي أخيراً بأن تغنيه، ولكن موت السنباطي المفاجىء ومرض فايزة أحمد حالا دون تنفيذ العمل، وقد تردد بأن السنباطي لم يكمل اللحن وأن ابنه هو الذي أكمله، ولكن هذا القول لا يعتد به كثيراً، لأن وحدة العمل تبرهن على أن السنباطي هو الذي صنعه حتى آخر نوطة موسيقية فيه، واللازمة الأساسية فيها تستقي الشيء الكثير من روح اللازمة الأساسية في أغنية القلب يعشق كل جميل.

مرض السنباطي

عانى السنباطي في السنوات العشر الأخيرة من حياته من مرض الربو، وبعض الأزمات القلبية، وكان أطباؤه ينصحونه بالراحة، وعدم إرهاق نفسه في العمل، وغدا في

السنوات الخمس الأخيرة يحمل في يده بخّاخة . يرش منها في حلقه رشات متلاحقة ، كلما أحس بضيق في تنفسه ، خوفاً من مداهمة إحدى نوبات الربو المفاجئة . وبرغم نصائح أطبائه ، فإنه ظل حتى آخر أيامه ، يعمل في ثلاث أغنيات دفعة واحدة ، منها أغنية « آه لو تدري » وقصيدة « يا بعيد الدار » التي قرر أن يغنيها بنفسه ، ويقول مطلعها وهي من شعر مصطفى عبد الرحمن:

يا بعيد الدار ، هل من عودة	لليالٍ من فتون وابتسام
وعهود مشرقات بالسنى	كُنَّ من حب ونور وسلام

وفاة محمد عبد المطلب وأحمد رامي ورياض السنباطي

اعتزم رياض السنباطي السفر إلى سويسرا للمعالجة ، بعد أن أجرى الفحوص الطبية المطلوبة . غير أنه أرجأ سفره إلى ما بعد تسجيل قصيدة « يا حبيبي » التي غنتها له وردة ، بصوته ، وبالاشتراك مع فرقة أحمد فؤاد حسن الموسيقية ، وكان هذا العمل آخر عمل غنائي يقدمه بصوته للجمهور ، وفيه نلحظ الإعياء والتعب الباديين على صوته ، حتى إنه « نشز » فيها في أكثر من موضع .. وفي تلك الأثناء مات المطرب محمد عبد المطلب ، فسيطر عليه حزن كبير ... وفي حزيران /يونيو/ وبينما كان يتأهب للسفر ، علم بوفاة الشاعر أحمد رامي ، فازداد



أحمد رامي

عزلة وانكماشاً على نفسه، وأدرك في قرارته أن ليله قد أقبل هو الآخر، فها هم رفاق طريقه يرحلون الواحد تلو الآخر دون كلمة وداع، وكان موت رامي الشعرة التي قصمت ظهر البعير.

كان آخر عمل فني قد أنهاه وسجله بصوته وعلى عوده قبل أن يأوي إلى فراشه في ليل الثلاثاء الثامن من أيلول /سبتمبر/ هو قصيدة «يا بعيد الدار» وكأنه كان ينعي نفسه، ففي صباح يوم الأربعاء التاسع من أيلول /سبتمبر/ ١٩٨١، استيقظ من نومه كعادته في السابعة صباحاً، فنادى على زوجته السيدة كوكب، فدخلت عليه هاشة باشة، وفي يدها فنجان الشاي فتناوله منها وقال مداعباً:

مين في الدنيا دي يقدر يعمل فنجان شاي زي ده...

وفجأة دهمته نوبة قلبية حادة زادها سوءً الربو المصاب به، فاستدعي طبيبه الخاص «طلعت سامي» فقام بإسعافه بالأوكسجين وظل إلى جانبه طوال اليوم وسرى النبأ، وتوجس الناس خيفة، واتصلت رئاسة الجمهورية تستفسر عن صحته وتوافد الأصدقاء للإطمئنان عليه، وانهالت الهواتف من كل مكان، وكلها تسأل وترجو جواباً شافياً، يزيح الخوف والقلق عن نفوسهم، وكان في مقدمة السائلين الشاعر مصطفى عبد الرحمن، والموسيقار محمد عبد الوهاب، والموسيقار أحمد فؤاد حسن، ورئاسة المجلس الأعلى للآداب والفنون، ووزارة الثقافة، والهيئة العليا للموسيقا، ومعهد الموسيقا العربية الذي يرأس مجلسه الإداري الأستاذ أحمد شفيق أبو عوف...

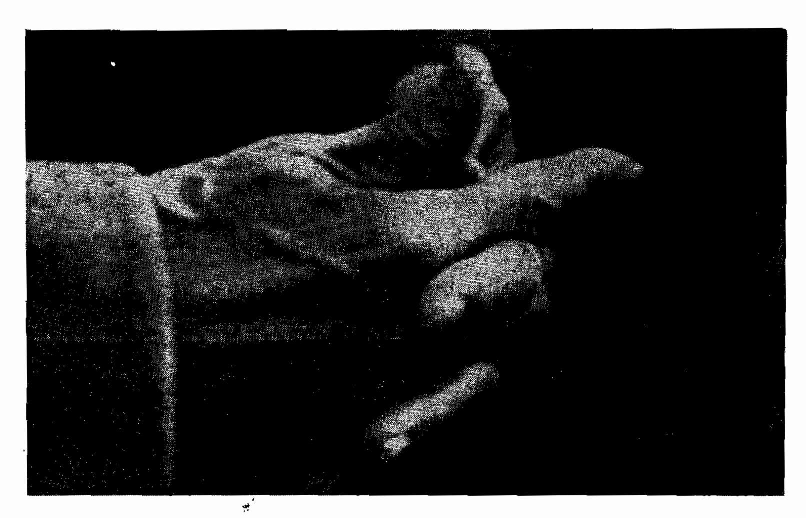
وغدا بيته كخلية نحل، إذ لم يتوقف عن استقبال محبيه والمعجبين بفنه، وساد الوجوم والسكون كل شيء إلا من رنين الهاتف الذي ما يكاد يتوقف حتى يستأنف رنينه.. وكانت العيون المستفسرة تتطلع إلى باب غرفته كلما خرج الطبيب طلعت سامي إلى أمر يتعلق بعمله.. وأخيراً تبدد القلق وعادت الوجوه تنتحل في يأس ابتسامات سعيدة نوعاً ما، منذ استسلم العملاق مع أول الليل إلى النوم، ولكن فرحتهم القلقة لم تطل فقد دهمته بغتة نوبة أخرى مشابهة لنوبة الصباح فلم تمهله سوى لحظات أسلم الروح بعدها..

وهكذا انطفأ النغم الذي أسعد الملايين بين دموع زوجته وأولاده ونحيب أصدقائه.. ثم أظلمت القاهرة بعد إعلان النبأ رسمياً...

في صومعته التي كانت ملاذه الوحيد، كان عوده يرقد حزيناً، وعلى طاولته استرخت نظارته التي امتعت طويلاً حياة عينيه، وشمخ في الوقت نفسه عملان هامان كان يرجع إليهما بين الحين والآخر هما: أوبرا مجنون ليلى الشعرية وأوبرا «أمير الأندلس» النثرية لأحمد شوقي، وهما تتساءلان عن النور الذي يبعث الحياة فيهما، وفيما إذا كانتا ستريان النور من بعده. أما آلات التسجيل التي اعتاد العناية بها وإصلاحها بنفسه، فقد أدركت أنها لن تجد من يعتني بها بعد الآن...

لقد انتهت العزلة التي فرضها على نفسه في هذه الصومعة إلى الأبد، وانفك بذلك الإسار الذي فرضه على هذه الصومعة.. حتى الأنغام العذاب التي كانت تصيخ إليها زوجته السيدة كوكب من وراء الباب، أو عند مجالسته كلما أنس ميلاً منها لمشاركته الرأي ذهبت هي الأخرى إلى الأبد.. لم يبق من كل ذلك الآن سوى الذكريات التي كانت تدفع الدموع إلى مآقي كل من عرفه...

في غرفة نومه، كان يتوسد الفراش.. لا حس لا حركة.. كانت الأصابع الذهبية التي سحرت الملايين بعزفه مشتبكة ببعضها تأبى فكاكاً، وكان خاتم الزواج يغفو في إصبع يده اليمنى، وكأنه ما زال في مرحلة الخطوبة. وقد سئل عن ذلك ذات يوم فقال:



الوداع الأخير للأصابع الذهبية والموهبة الأصيلة

أنا احتفظ بدبلة زواجي في يدي اليمنى عن عمد، وذلك تأكيداً لاعتزازي وتقديري لزوجتي التي أريدها أن تكون معي في اليد التي أمسك بها «الريشة» وأنا أعزف على العود في كل نغمة من ألحاني...

تشييع جثمانه

وفي يوم الخميس العاشر من أيلول /سبتمبر/ ١٩٨١، وكان خبر وفاته قد ملأ عاصمة الفن بالحزن والكآبة، تقاطرت جموع غفيرة من محبي فنه إلى جامع «عمر مكرم» للمشاركة في الصلاة على جثمانه وتشييعه، حتى غصَّت بهم الشوارع المحيطة بالجامع على رحبها. وبعد الصلاة عليه تقدم الجثمان ابن الفقيد أحمد السنباطي الذي أحيط بجمع غفير من الفنانين، وقد سار إلى جانبه «رؤوف عابدين» نائباً عن رئيس الجمهورية، وجمال حمزة ممثلاً للمجلس الأعلى للثقافة. وبعد مراسم الدفن وقف إلى جانب أحمد السنباطي لتقبل العزاء، كل من أحمد فؤاد حسن رئيس الفرقة الماسية، ومحمد سلطان الملحن المعروف..

أما في التعزية الرسمية، فقد جلس إلى جانب أهل الفقيد لتقبل التعازي كل من: أحمد شفيق أبو عوف، محمد الموجي، كمال الطويل، يوسف شوقي، منير مراد، هاني مهنى، سيد إسماعيل ومحمود الشريف.

وكتبت الصحافة عنه بعد رحيله كما لم تكتب قبلاً، وكانت أبرز العناوين التي حملتها:

«ذهب الفارس وبقي النغم» «أول فرسان الكلمة العربية الأصيلة» «ذلك الليل كان رياض السنباطي في طريقه إلى أم كلثوم» «العمالقة على موعد في الحياة وفي الموت» «صفحات من حياة السنباطي» «آخر حديث للسنباطي قبل رحيله» «السنباطي قبل وفاته: أغاني هذه الأيام تافهة» «السنباطي كان صرحاً من عطاءٍ فهوى» «السنباطي عاش في عزلة مع ألحانه» والقائمة بعد هذا تكاد لا تنتهي....

في ذكرى أربعين السنباطي تقرر تقديم سهرة تلفزيونية عن حياته، ومثلها في إذاعات «صوت العرب» «القاهرة» «الشرق الأوسط» «الشعب». ولكن اغتيال الرئيس أنور السادات الذي حدث قبل ذلك بأيام، والحزن الرسمي الذي دعت إليه الدولة، كل هذا أرجأ إحياء تلك الذكرى حتى إشعار آخر، حتى إذا انتهى حزن الدولة الرسمي وعادت الحياة إلى

مجراها الطبيعي ، قدم صديق السنباطي الحميم الشاعر مصطفى عبد الرحمن، السهـرة التلفزيونية الموعودة ، فتحدث عن شخصية الملحن الفذ بصفته الشاعر الذي كان يقرأ عليه القصائد والأغاني قبل تلحينها ، ثم قدم تسجيلاً لقصيدة « بيني وبينك » وهي للشاعر جوزيف حرب ، بصوته وعلى عوده .

وفي ذكرى أربعين السنباطي ، أقام معهد الموسيقا العربية حفلاً تأبينياً تحدث فيها عدد من الشعراء والكتاب ، وألقيت العديد من القصائد التأبينية عن مآثر الفنان الراحل . وقد اختتم أحد الخطباء حديثه عن السنباطي بقوله :

لقد كنت تريد أن يقال عنك : إنك خدمت فنك في بلدك وقمت برسالتك على خير وجه . وها نحن نقول ما كنت تريد أن تقوله .. قالها تلاميذك ومحبوك يوم وداعك .. قالوها جميعاً والدموع تترقرق في أعينهم .. قالوها وهم يلتفون حول ابنك الذي يحمل أمانة فنك ، وقالها أيضاً جمهورك الذي عشق فنك ..

أما السنباطي نفسه فأجاب عندما سئل قبل وفاته رداً على سؤال ماذا تحب أن يقال عنك بعد عمر طويل :

إنني كنت مستقيماً ، وخدمت فني في بلدي الحبيب ، وقمت برسالتي على خير وجه .



أحمد السنباطي يتلقى العزاء من الأصدقاء والموسيقيين في جنازة أبيه رياض السنباطي

مجراها الطبيعي، قدم صديق السنباطي الحميم الشاعر مصطفى عبد الرحمن، السهرة التلفزيونية الموعودة، فتحدث عن شخصية الملحن الفذ بصفته الشاعر الذي كان يقرأ عليه القصائد والأغاني قبل تلحينها، ثم قدم تسجيلاً لقصيدة «بيني وبينك» وهي للشاعر جوزيف حرب، بصوته وعلى عوده.

وفي ذكرى أربعين السنباطي، أقام معهد الموسيقا العربية حفلاً تأبينياً تحدث فيها عدد من الشعراء والكتاب، وألقيت العديد من القصائد التأبينية عن مآثر الفنان الراحل. وقد اختتم أحد الخطباء حديثه عن السنباطي بقوله:

لقد كنت تريد أن يقال عنك: إنك خدمت فنك في بلدك وقمت برسالتك على خير وجه. وها نحن نقول ما كنت تريد أن تقوله.. قالها تلاميذك ومحبوك يوم وداعك.. قالوها جميعاً والدموع تترقرق في أعينهم.. قالوها وهم يلتفون حول ابنك الذي يحمل أمانة فنك، وقالها أيضاً جمهورك الذي عشق فنك..

أما السنباطي نفسه فأجاب عندما سئل قبل وفاته رداً على سؤال ماذا تحب أن يقال عنك بعد عمر طويل:

إنني كنت مستقيماً، وخدمت فني في بلدي الحبيب، وقمت برسالتي على خير وجه.



أحمد السنباطي يتلقى العزاء من الأصدقاء والموسيقيين في جنازة أبيه رياض السنباطي

يقول الشاعر مصطفى عبد الرحمن ما يلي :

كان السنباطي رحمه الله ، بريئاً كطفل صغير ، طاهر المشاعر ، خلقه طيب ، وهو رجل ملتزم يحب العمل الجاد ، يرفض التهريج ، لا يكاد يفكر أو يتحدث إلا في الموسيقا ، معتزاً بنفسه وكرامته كفنان ...

وكتب الأستاذ ناصر حسين في روز اليوسف ما يلي :

برغم عظمة السنباطي في ريادة الأغنية العربية الشرقية الأصيلة ، إلا أنه لم ينل حظه كاملاً ، والسر في ذلك يعود إلى أنه في القليل النادر يتحدث للصحافة أو الإذاعة أو التلفزيون .. كان يعتبر نفسه راهباً للفن ، أما العلاقات العامة ، والدعاية ، فإنها ليست مهنته .

وكتب الأستاذ أسامة منسي قائلاً :

القيمة الفنية للفنان الراحل رياض السنباطي ، في أنه كان ملحناً عظيماً بكل المقاييس ، منفرداً في عبقرية فنه ، فألحانه تتمتع بقابليتها للتحليل العلمي كأي « فورم Form » موسيقي عالمي ، وإنه كان يتمتع بالحس الواعي العميق ، والعاطفة الحارة الصادقة في كل ما مارس من ألوان التعبير الموسيقي للكلمة .

وقال الأستاذ جبرائيل سعادة :



آلاف الجماهير خرجت تودع عبقري الألحان العربية

نحن معشر الذين يؤمنون بفن رياض السنباطي ، وأهمية التراث الذي خلّفه لنا لا نشك في أن وفاته ، قد تسبب لنا بعض القلق بالنسبة لمصير الموسيقا العربية بعده ، لأننا نعتقد أنه كان طوال حياته الفنية ، يريد أن يكون السور المنيع الذي يحمي موسيقانا من الموجات التي تهدد أصالتها .

لقد صدق الأستاذ سعادة فيما ذهب إليه ، لأن السنباطي بالذات كان خائفاً على مصير الموسيقا والأغنية العربية ، فالتردي الذي آلت إليه ينطبق وقوله :

أنا ضد الإسفاف والهبوط بالفن باسم التطوير ...

العمالقـة ومقدمـات الأغانـي الموسيقيـة

كان الغناء عموماً حتى أوائل هذا القرن ، يعتمد على المغني الذي كان يطلق عقيرته بالغناء بعد مقدمة قصيرة تعرف « بالدولاب » فينطلق على هواه ، دون اعتماد كبير على المقدمة الموسيقية ، أو اللوازم ، أو الفواصل ، والجمل الموسيقية ، لأن هذه كانت لا تعني شيئاً لدى المطربين سوى الاستدلال على نوع المقام الذي سيبدؤون منه الغناء بعد « الدولاب » ، وما تمنحهم إياه اللوازم الموسيقية ــ إن وجدت ــ أو الفواصل من لحظات زمنية يجمعون خلالها أنفاسهم المكدودة ، ليستمروا بعدها في الغناء على هواهم ، مع مرافقة من العازفين لا تكاد تبين .

سيد درويش وأبو العلا محمد ، كانا السباقين ، قبل محمد القصبجي وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب في العناية بالمقدمة الموسيقية في العشرينيات ، فهذبوها لأنهم جميعاً وجدوها الأساس في التمهيد الموسيقي المقامي لما سيؤديه المطرب ، بالإضافة إلى قيمتها في تنبيه المستمع للإصغاء إلى ما سيسمع من غناء .

ظل هذا الأسلوب مستعملاً حتى بداية الثلاثينيات تقريباً ، عندما غزا فن المونولوج الرومانسي الجديد الغناء العربي بفضل محمد القصبجي الذي نقل « المونولوج » من مجرد أغنية عاطفية تؤدى وفق الأساليب القديمة المتبعة في الغناء ، ليصبح على يديه عن طريق المقدمة واللوازم الموسيقية أو الجمل الموسيقية التي تقطع بين الكلمات أو شطري البيت زجلاً كان أم

شعراً، الأساس في الغناء. وسرى هذا الأسلوب بعد ذلك ليشمل كل أنواع الغناء العربي بما فيه الكلاسيكي.

محمد عبد الوهاب الذي كان يراقب هذا التطور ويملك موهبة الإبداع، اعتبر المونولوج الرومانسي كفن، تطوراً لا بد منه من أجل الارتفاع بفن الغناء العربي عموماً، ونظرة عبد الوهاب هذه لم تأت عفو الخاطر، وإنما نتيجة احتكاكه المبكر بالموسيقا العالمية عن طريق الرحلات العديدة التي قام بها إلى أوروبا بمفردة، أو مع الشاعر أحمد شوقي. وكما هو معروف فإن محمد عبد الوهاب اكتشف آفاقاً جديدة لم تكن معروفة لديه قبلاً، فأخذ ينهل منها، أملاً في تطوير الأغنية وموسيقاها. ومنذ منتصف الثلاثينيات أو قبلها بقليل، أخذت تظهر في أغانيه العناية الملحوظة بالمقدمات واللوازم والجمل الموسيقية، ليشمل ذلك كل أنواع الغناء بدءاً من الأغنية الشعبية وانتهاء بالقصيدة ومروراً بالطقطوقة والدور والمونولوج والأغنية الدارجة، وما إليها، بالإضافة إلى اهتمامه بفنون العرض الصوتي، والإلقاء الغنائي اللذين ارتفعا بدورهما بفن الغناء، وقضيا بصورة نهائية على الطريقة القديمة في الغناء.

أول ملامح العناية بالمقدمة الموسيقية التي تسبق الغناء، ظهرت في أغنيات «أهون عليك» و«مريت على بيت الحبايب» وقصيدة «جفنه علم الغزل» وقصيدة «أعجبت بي» وغيرها. والمقدمات الموسيقية عادة تكون قصيرة جداً كما أسلفنا، ولكنها في هذه الأغاني، وبالذات في قصيدة «أعجبت بي»، نمت قليلاً، وترعرعت، واكتست ثوباً جديداً يصح معه تسميتها اليوم — كلاسيكية —.

القصبجي وزكريا والسنباطي، نظروا إلى محاولة محمد عبد الوهاب بحذر، خاصة وأن القصبجي كانت له محاولات مشابهة في عدد من أغنيات فيلم «وداد» مثل أغنيتي «يا طير يا عايش أسير» و«يا بهجة العيد السعيد» ومونولوج «ياما ناديت» لم يكررها إلا بعد محاولة محمد عبد الوهاب الجديدة والجريئة في كل شيء. والقصبجي في مقدماته المذكورة لجأ إلى الأسلوب الغربي، وهذا الأسلوب صافح إذن المستمع لأول مرة في العام ١٩٣٣، أي قبل محاولة محمد عبد الوهاب بثلاث سنوات تقريباً، ولكنها لم تجد الصدى الذي توقعه، كما أن جميع الموسيقيين تهيبوا من الإقدام على محاولة من هذا النوع، لأن فيها خروجاً على التقليد المتبع، وظلوا يلازمون المقدمات القصيرة التي تسبق الغناء مع التشديد على العناية بها، والخروج فيها عن تقليد الدولاب المتبع. الحذر الذي قوبلت به مقدمة «أعجبت بي» لم تمنع

محمد عبد الوهاب من أن يتبعها بمقدمة أخرى وأقوى، ظهرت في المشهد اليتيم من أوبريت «مجنون ليلى» في فيلم «يوم سعيد» عام ١٩٣٨، وبمقدمة أخرى لا تقل عنها طولاً في قصيدة الجندول التي ظهرت في العام نفسه، والتي لجأ فيها لأول مرة إلى توليد لحن جديد من اللحن الأساسي. كما أن مفهوم الافتتاحية في الأوبرا والأوبريت لم يكن واضحاً تماماً عند الموسيقيين آنذاك، على الرغم من عشرات الأوبرات والأوبريتات التي ظهرت على المسارح حتى الثلاثينيات، لذا نجد محمد عبد الوهاب عالج افتتاحية أوبريت مجنون ليلى كمقدمة موسيقية لا غير.

رياض السنباطي، وجد في المقدمة الموسيقية مجالاً خصباً لخياله الموسيقي، وأول مقدمة موسيقية طويلة له نوعاً ما كانت في مونولوج «غاب بدري» لعبد الغني السيد. وفي هذه المقدمة استغل العود استغلالاً كبيراً كي يستطيع التعبير عما يريد من أفكار، من خلال أسلوب عربي غير مستورد من الغرب، كما فعل غيره، وقد ظهرت هذه الأغنية في الوقت نفسه تقريباً الذي ظهرت فيه قصيدة «أعجبت بي».

تابع محمد عبد الوهاب عنايته بالمقدمة الموسيقية، وخص بها القصيدة الغنائية بصورة خاصة، وقد دأب منذ بداية الأربعينيات على أن يعطي كل عام أو عامين عملاً جاداً متقناً، إذ بعد ظهور «الجندول» في العام ١٩٣٨ أعطى في العام ١٩٤٢ قصيدة «الكرنك»، وكان أبرز ما في هذه القصيدة، عدا الأداء الرائع، المقدمة القوية المتماسكة، واللوازم التي حملت الشيء الكثير من معاني الشعر المغنّى، علماً بأنه تأثر في المقدمة بمقطوعة «أسواق فارس» للموسيقي «كتلبي»، كذلك ظهر له في الأربعينيات خارج القصيدة العديد من الأغاني ذات المقدمات الجميلة كأغنية «إيه جرى يا قلبي إيه».

السنباطي، أعطى هو الآخر بعد أغنية «غاب بدري» عدداً من المقدمات الموسيقية الأنيقة والقوية ظهرت كلها في فيلم «نشيد الأمل» عام ١٩٣٦ هي «قضيت حياتي» و«نشيد الجامعة»، وطقطوقة «افرح يا قلبي»، وهي أول طقطوقة تسبق لازمتها الأساسية بمقدمة موسيقية قصيرة، وفي هذه الطقطوقة، انتقل السنباطي بهذا الفن الذي كان ماجناً ومزرياً، إلى آفاق جديدة لم تعرفها الطقطوقة قبلاً. كذلك أعطى على إيقاعات البوليرو، في قصيدة «حديث عينين» لأسمهان، مقدمة حديثة في كل شيء، فرضها عليه صوت أسمهان. وفي كل المقدمات التي أتينا على ذكرها، نحى السنباطي منحىً جديداً، عندما

اعتمد على الإيقاعات التي يمكن أن توظف لخدمة الأعمال الشاعرية، زجلاً كانت أم شعراً.

بلغ شكل المقدمة الموسيقية في الصورة الجديدة التي جاء بها محمد عبد الوهاب مداه، وأدرك المهتمون بالغناء، أن على المقدمة الموسيقية أن تأخذ شكلاً جديداً، فنجد محمد عبد الوهاب بعد قصيدة «كيلوباترا» التي نهج فيها نفس النهج الذي اتبعه في قصيدتي «الجندول والكرنك» قد أغنى مقدمة «الحبيب المجهول» بنوع مبسط من الهارموني في التوزيع، أكسبها بريقاً خاصاً، أمد الأغنية بالحياة طوال الفترة التي عاشتها، فقد كانت المقدمة ولازمتها الأساسية هي حجر الزاوية في هذه الأغنية التي أخذت بألباب المستمعين. وبعد هذه الأغنية توالت المقدمات الموسيقية الوهابية بين صعود وهبوط بسبب موجة الأفلام السينمائية التي اضطلع ببطولتها ولحن أغانيها، لتبرز من بينها مقدمات مشرقات توجت أغاني «الميـة تروي العـطشان» و«مشغـول بغيري» وتانغـو «أحبـه» وقصيـدتي «الخطايـــا» و«لست أدري».

محمد القصبجي وزكريا أحمد، ظلّا محافظين على أسلوب المقدمة المهذبة، انطلاقاً من النظرية القائلة، إن مهمة المقدمة الموسيقية هي التمهيد للغناء، وإن الغناء هو الأساس، وليس الموسيقا، ووظيفة الموسيقا هي سند الغناء ومرافقته وليس العكس.

رياض السنباطي، اتخذ موقفاً واقعياً في نظرته للمقدمة الموسيقية، فجمع في أسلوبه طريقة الكلاسيكيين وطريقة محمد عبد الوهاب، في كتابة المقدمة الموسيقية الطويلة. ولا يعني هذا أن السنباطي قلّد محمد عبد الوهاب، بل على العكس، لأنه تميز بأسلوب متفرد في المقدمة، وسبب ذلك يعود إلى ميله للشعر بنوع خاص، وإلى ميله الكبير في تلحين الشعر أكثر من الزجل، ومن هنا نراه خص القصائد العمودية التي لم تنظم أصلاً بهدف الغناء، كقصائد شوقي، وحافظ إبراهيم، وباكثير، والمعري، والحمداني، بالمقدمات الوسط التي تمهد للغناء. أما في القصائد المنظومة بهدف الغناء، كقصائد أحمد رامي، وأحمد فتحي، وعلي محمود طه، وعبد الرحمن مصطفى، وغيرهم فقد خصها بالمقدمات الطويلة، وعنى عناية خاصة في أن تكون المقدمات القصيرة والوسط والطويلة مستمدة من اللغة الموسيقية العربية التي لا تدخل فيها شوائب الآلات الموسيقية الغربية، إلا فيما ندر، وعند الضرورة. وتعتبر المقدمة الموسيقية التي استخدمها في قصيدة «الصفصافة» لعلي محمود طه التي غنتها «فتحية أحمد» وظهرت في أوائل الأربعينيات النموذج المثالي للمقدمة الموسيقية العربية الطويلة

في القصيدة الرومانسية التي لم تنظم أصلاً بهدف الغناء، ولكن الروح الغنائية فيها من جهة، وعمود الشعر الكلاسيكي من جهة ثانية، جعلت السنباطي يتجه في المقدمة إلى التوفيق بين الصياغة التقليدية والروح الرومانسية للقصيدة.

لم تتوقف المقدمة الموسيقية في تطورها عند الحد الذي ذكرناه، إذ تابعت مسيرتها وتطورها من خلال أسلوبين متباينين: الأول، الأسلوب الذي جاء به محمد عبد الوهاب، والثاني، الذي اختص به السنباطي.

اللغة التي استخدمها محمد عبد الوهاب، كانت لغة عربية ذات نكهة غربية، بسبب الاقتباس الذي يلجأ إليه، كما في أغنية «القمح»[٢]، بينما كانت لغة السنباطي لغة عربية شرقية خالصة. في مستهل الخمسينيات، وبعد فترة من الركود، خرج محمد عبد الوهاب بمقدمة موسيقية استهل بها لازمة موسيقية ناعمة وهادئة، جعلها تفصل بين أدوار أو أغصان الأغنية كلها. والأغنية معروفة ومحببة هي «أنا والعذاب وهواك» والمقدمة التي هي في واقع الحال لازمة. لا يستغرق الاستماع إليها أكثر من دقيقتين. أو أقل، ولكن معالجتها بأسلوب التوزيع الغربي الحديث للأغنية الذي قدمه فيه الموسيقي المشهور الراحل «اندريا رايدر» جعل الاستماع إليها يمتد أكثر مما تستغرقه عادة، ومن هنا يمكن القول، إن محمد عبد الوهاب نبّه الأذهان إلى ما يمكن أن يفعله التوزيع في أصغر جملة موسيقية.

فريد الأطرش سبق محمد عبد الوهاب إلى ذلك في أغنيتين: الأولى «حبيب العمر» والثانية «بنادي عليك»، وثراء مقدمتي الأغنيتين بالألحان هو الذي سهل عمل الموزع الموسيقي، لتأتيا على هذه الصورة من الكمال، بينما نجد أن محمد عبد الوهاب قد استغل عمل الموزع استغلالاً كبيراً، وسخره لخدمة لازمة موسيقية قصيرة، وعمله هذا، فتح العيون على مستقبل التوزيع الموسيقي للمقدمات الموسيقية، ومع ذلك فإن بعض الملحنين أُخِذوا بالتوزيع الغربي، كفريد الأطرش، ففضلوا المقدمة الموسيقية الطويلة المسنودة بالتوزيع الموسيقي، لدعم عملهم الغنائي. وتعتبر مقدمتا «حبيب العمر» و«بنادي عليك» أطول مقدمتين موسيقيتين موزعتين توزيعاً غربياً ظهرتا في الأربعينيات.

السنباطي الذي أعطى لعبد الغني السيد في مستهل الخمسينيات أغنية «العيون»

---

(٢) اقتبس محمد عبد الوهاب لحن أغنية القمح من باليه كسارة البندق لتشايكوفسكي.

كرس المقدمة التي صاغها على إيقاع «البوليرو»، وولد منها ألحاناً ولوازم موسيقية كلازمة أساسية بين أغصان الأغنية. وهذه الأغنية ومقدمتها، تعتبر من ألحان السنباطي الدخيلة عليه، لأنها في لحنها وإيقاعها، وبخاصة في مقاطعها الأولى ذات نفس غربي. والسنباطي لم يعد إلى مثل هذا بعد هذه الأغنية، لأنه عاد بإصرار لاتجاهه الذي اختطه لنفسه.

عالج السنباطي الأغاني والقصائد بالمقدمات الطويلة دون أن يستخدم التوزيع الغربي. وتوزيعه الموسيقي انحصر بآلات الفرقة الموسيقية الشرقية، أللهم إلا إذا اقتضاه الأمر الاستعانة بإحدى الآلات الغربية، فكان يقوم بالتوزيع لها موفقاً بينها وبين الآلات الشرقية.

بوادر التوزيع الشرقي ظهرت بشكل بسيط في مونولوج «غاب بدري» الذي سبق الحديث عنه، وبصورة أقوى وأشمل في قصيدة «الصفصافة» لفتحية أحمد، غير أنه عمل على أن يعطي التوزيع أهمية خاصة في قصيدة «الملك» التي منعت إذاعتها بعد ثورة ٢٣ تموز /يوليو/ ١٩٥٢، وفي مقدمة أغنية «على عودي» التي ظهرت في فيلم «حبيب قلبي» والتي تمتاز بتوزيع شرقي صاف، تحملت فيه آلة القانون وآلات الايقاع العبء الأكبر، بالإضافة للعبء الملقى على عاتق الآلات الوترية من ذوات الأقواس.

بعد هذا العمل للسنباطي، سارت المقدمات الموسيقية طوال الخمسينيات في اتجاهين: اتجاه المقدمة الموزعة توزيعاً غربياً، الذي جاء به كل من محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش، واتجاه المقدمات الموزعة توزيعاً يتلاءم وطبيعة الآلات الموسيقية العربية، الذي جاء به السنباطي. وهذان الاتجاهان ساعدا مقدمات الأغنيات العربية، فعمل كل ملحن بما يملك من وسائل على ترسيخ اتجاهه.

شيخا الموسيقا القصبجي وزكريا أحمد وجدا في المقدمات الطويلة، واللوازم الموسيقية الطويلة أيضاً، إضعافاً للغناء، وقالا في ذلك الشيء الكثير، ومن أبرز الآراء التي ساقها القصبجي قوله: إن الأصوات الهزيلة والمهلهلة تختبىء وراء الموسيقا لتسند أصواتها الضعيفة.

لقد أحدث رأي القصبجي هذا ردود فعل سريعة، لأنه كان صادقاً، فصوت محمد عبد الوهاب سجل تراجعاً كبيراً في مساحاته الصوتية آنذاك، وكذلك الأمر بالنسبة لصوت السنباطي الضعيف والجميل، والأصوات الأخرى الهزيلة تسلحت بالميكروفون، لترتفع عن طريقه. وفترة الخمسينيات هي فترة القصائد والأغنيات الكلثومية الطويلة، وفترة ولادة

الأصوات الميكروفونية، وفترة الصراع الصامت بين اتجاهي المقدمات الطويلة، وأيضاً فترة طغيان الأغنية الوطنية الحماسية. وفترة الخمسينيات أخيراً شهدت ولادة اتجاه جديد في الغناء والموسيقا، هو اتجاه الأخوين رحباني في لبنان، الذي سيطر على بلاد الشام، وأخذ يمتد بالحديث الذي جاء به ليغزو المدارس الفنية الأخرى، وفي مقدمتها المدرسة المصرية. كان السنباطي في الخمسينيات سيد الساحة الموسيقية المطلق، فبعد أغنية «غنى الربيع» ظهرت له «غلبت أصالح» بمقدمتها الطويلة الرائعة، والعديد من الأعمال الأخرى وبخاصة قصيدة «النيل» ومقدمتها الجميلة جداً التي اختتم بها سني الأربعينيات، ليعطي في الخمسينيات قصيدة «ذكريات»، التي قامت على مقدمة طويلة شاعرية، اعتمدت اعتماداً كلياً على التوزيع الذي استخدمه في أغنية «على عودي»، وهو التوزيع الذي لجأ إليه ثانية في قصيدة «المصباح الباكي» التي ظهرت فيما بعد.

ارتد محمد عبد الوهاب في المقدمات الطويلة إلى الأسلوب الذي جاء به في قصائده الشهيرة (الجندول، الكرنك، كيلوباترا)، مستغنياً في لحظة من الإشراق الفني العربي الأصيل عن التوزيع الغربي، إلى التوزيع العربي، ليبدع في مقدمة قصيدته الشهيرة «النهر الخالد»، وليرسخ عن قصد أو غير قصد أسلوبه القديم في مقدمة قصيدته التالية «دعاء الشرق»، أو ما اصطلح على تسميته عند الملحنين أسلوب السنباطي في مقدمات القصائد الغنائية.

أصبح أسلوب السنباطي في المقدمات الموسيقية، أسلوباً يحتذى بالنسبة للأغنية العربية الأصيلة، كما غدا أسلوب فريد الأطرش الذي اعتمد على التوزيع الغربي هدف الملحنين الجدد. «محمد الموجي» وجد في السنباطي ما يبحث عنه، وكمال الطويل، وبليغ حمدي استلهما أسلوبي محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش في المقدمات الطويلة التي كتباها لأغاني عبد الحليم حافظ، من خلال تأثيرات «محمد فوزي» عليهما، ويمكن في هذا المجال تقديم فريد الأطرش على محمد عبد الوهاب، نتيجة لإصرار فريد الأطرش على الاستمرار في اتجاهه المذكور في الأغاني السينمائية الطويلة، بخلاف محمد عبد الوهاب الذي آثر أن يمسك بيده الواحدة التوزيع الغربي، وبيده الثانية التوزيع الشرقي، وعلى هذا الأساس يمكن القول، إن الموسيقيين الجدد، عدا الموجي، قد التزموا بركاب مدرسة محمد عبد الوهاب بالدرجة الأولى.

آخر المقدمات الموسيقية التي كتبها السنباطي في الخمسينيات خارج الكلثوميات

هي مقدمة « يا ناسيني » التي نظمها حسين السيد وغنتها شهرزاد . وفيها نجد إصرار السنباطي على الاستمرار في اتجاهه الذي بلغ المدى ، والذي حمل فيه آلة العود العبء الأكبر ، حتى ليخيل للمستمع أنه يستمع إلى كونشرتو للعود ، مع الفارق طبعاً بين الكونشرتو والمقدمة . وبهذه المقدمة لأغنية يا ناسيني ، تكون المقدمة قد اكتسبت صفة جديدة ، يصح القول معها بأنها قطعة موسيقية مستقلة ، ولولا الغناء الذي يليها مباشرة ، لأمكن تقديمها في الحفلات الموسيقية كمقطوعة مستقلة .

محمد عبد الوهاب سبق السنباطي إلى هذا في الأربعينيات ، ولكن هذا السبق لم يكن في شكل مقدمة موسيقية تسبق الغناء ، وإنما في مقطوعات موسيقية مستقلة تسبق الأغنية ، وذلك على نحو ما فعل في أغنية « ما اقدرش أنساك » التي سبقت بمقطوعة « إليها » ، وأغنية « حياتي أنت » المسبوقة بمقطوعة « من الشرق » .

غدت المقدمة الموسيقية منذ الستينيات مقطوعة موسيقية مستقلة ، يمكن للفرق الموسيقية أن تؤديها لوحدها في الحفلات الموسيقية التي تحييها في المناسبات المختلفة . ولم يقتصر الأمر على المقدمة الموسيقية ، بل تعدى ذلك إلى اللوازم الموسيقية التي تفصل بين أغصان الأغنية الواحدة . ومحمد عبد الوهاب هو الذي بدأ هذا الاتجاه ، ودعمه من وراء الأعمال الغنائية العديدة التي غناها بنفسه ، أو أعطاها لغيره من المطربين والمطربات ، كنجاة وفايزة أحمد ، وعبد الحليم حافظ ، ثم لأم كلثوم ، خلال مرحلته الكلثومية ، وبعمله هذا انتقل الغناء لخدمة الموسيقا ، بعد أن كانت الموسيقا منذ الأزل موضوعة في خدمة الغناء . وخير مثال نجده كائناً في المقطوعة الموسيقية التي استخلصها من مقدمة « النهر الخالد » ولوازمها ، وفي أغلب المقدمات التي لحنها لأغاني أم كلثوم ، وبخاصة أغنية « أنت عمري » التي كانت بداية المقدمات الطويلة جداً ، وبداية العلاقة الفنية بينه وبين أم كلثوم . ويبرر محمد عبد الوهاب عمله هذا ، في أن المستمعين يميلون للغناء أكثر من ميلهم للموسيقا ، ولما كان من الضروري إنماء الاستماع للموسيقا لدى المستمعين ، كي يقبلوا على الاستماع إليها ، فإن تقديم الموسيقا عن طريق الغناء ، هو السبيل إلى ذلك ، وذلك عن طريق التمهيد للغناء بمقدمات طويلة ، ولوازم موسيقية معبرة . يمكن لها جميعاً ، فيما إذا جُرِّد الغناء منها ، جمعها في مقطوعة واحدة ، وعملاً بهذا ، أخذ قادة الفرق الموسيقية من أمثال « علي اسماعيل » و « حسين جنيد » و « اندريا رايدر » يجمعون مقدمات محمد عبد الوهاب ولوازمه الموسيقة في مقطوعة واحدة ،

أملاً في أن تنجح التجربة التي قال بها محمد عبد الوهاب ، وكانت أول التجارب في هذا المضمار موسيقا أغنية «النهر الخالد» التي سبق الحديث عنها .

آراء شيوخ التلحين اختلفت في ذلك ، السنباطي كعادته ظل وسطاً ، فهو مع المقدمة الطويلة التي تسبق الغناء ، إذا كان النص الملحن يتطلب ذلك ، فتمهد له دون أن يكون لها مهمة أخرى غير ذلك . أما بالنسبة للوازم الموسيقية فقد أرادها أن تكون تعبيراً عن المضمون ، ومساعدة للحالة النفسية للمطرب ، لتساعده في التعبير الصادق عن المقاطع أو الأغصان في القصيدة ، أو في الأغنية الزجلية . والسنباطي يوضح أسلوبه أكثر عندما يقول : إن التمهيد للغناء يجب أن يعطي فكرة عامة عن الموضوع الغنائي ، دون أن يكون له أي ارتباط مع ما يليه من اللوازم الموسيقية ، لأن معاني الشعر أو الكلمات ، تأخذ في أثناء الغناء بالنمو والتصاعد ، كلما أوغل المغني فيها ، لتفرض على الملحن تفصيلات يعبر عنها بالجمل الموسيقية القصيرة ، واللوازم التي يجب أن تكرس لخدمتها . وبالتالي فإن المقدمة الموسيقية لا يمكن لها إذا جمعت مع اللوازم الموسيقية أن تكون وحدة وموسيقية مترابطة ومتكاملة لتكوين مقطوعة موسيقية . وحتى إذا حدث ذلك ، فإن المقطوعة الموسيقية الناتجة لن تعيش ، لأنها تفتقر إلى ما يعينها على الحياة بسبب الانفصام التعبيري .

يقول السنباطي أيضاً : إن المقدمة الموسيقية قد تكون تمهيداً للغناء وقد لا تكون . ومهمتها عند ذاك لا تتعدى الاستهلال لكي يتمكن الذين يحضرون الحفلات الغنائية العامة من الوصول إلى مقاعدهم قبل بدء الغناء ، أو الاستعداد للاستماع إذا كان المستمعون لم يتهيؤوا للجلوس قرب أجهزة الراديو أو التلفزيون في الحفلات العامة المنقولة عبرهما . ومن هنا فإن المقدمات الموسيقية التي من هذا النوع هي نوع من الافتتاحيات الموسيقية التي كانت سائدة في الغرب ، لتسبق أعمال الأوبرا والأوبريت قبل أن تغدو الافتتاحية جزءً لا يتجزأ من الأوبرا ، أو من الأوبريت . وقد ينطبق هذا الرأي على بعض أعمال السنباطي ، مثل مقدمة قصيدة «أشواق» ومقدمة قصيدة «أين حبي» ، ومقدمة قصيدة «من أجل عينيك» ، وغيرها .

رأي السنباطي هذا ، لا نقول إنه الأصوب ، ولكنه ينسجم إلى حد بعيد مع واقع الأغنية العربية . فالمقدمة الموسيقية يجب أن تمهد للغناء ، بينما اللوازم والجمل الموسيقية القصيرة

يجب بالإضافة إلى التعبير الذي تحمله أن تهيء الحالة النفسية التي يكون عليها المطرب خلال أدائه، وأن تساعده في أن يعيش مناخ الأغنية.

محمد القصبجي الذي أقلع عن التلحين منذ منتصف الأربعينيات، وقنع في أن يظل عازفاً على العود في فرقة أم كلثوم، يرى في المقدمات الطويلة واللوازم أيضاً، خروجاً على تقاليد الغناء بصورة عامة، والأغنية العربية خاصة فهو يقول:

طغت الموسيقا طغياناً كبيراً، حتى أضحى الزمن الذي تستغرقه الموسيقا في أغنية ما، أكثر من الزمن الذي يستغرقه الغناء في الأغنية نفسها، إذا ما جرد الغناء من العرض الصوتي. وهو يرد على محمد عبد الوهاب عندما يقول:

إذا كان الهدف في المقدمات واللوازم الموسيقية، ترغيب المستمع، وتنمية ميوله موسيقياً، فالفصل في هذه الحالة بين الغناء والموسيقا أفضل، والذي يمكن أن يخدم المستمع عن طريق الغناء، يستطيع الملحن القادر أن يخدمه عن طريق التأليف الموسيقي البحت.

ويضيف القصبجي: إن الذين يقولون إن المستمع لا يرغب في الاستماع إلى الموسيقا منفصلة عن الغناء، يظلمون المستمع، لأنهم لم يقدموا له حتى الآن، الموسيقا الجيدة التي تتيح له تأمل ما يسمع والإقبال على ما يسمع.

وعلى الرغم من كل هذه الأقوال، وما ذهب إليه القصبجي وزكريا أحمد، من أن الأصوات الضعيفة تختبىء وراء الميكروفون والمقدمات واللوازم الموسيقية الطويلة، فإن ملحني الموجة الجديدة، أخذوا بالاتجاه الذي جاء به محمد عبد الوهاب، دون تفريق بين صوت قوي، وآخر ميكروفوني، كما أن أستاذي التلحين الكبيرين عبد الوهاب والسنباطي انصرفا منذ أمد بعيد عن تلحين المقطوعات الموسيقية إلى المقدمات الغنائية انصرافاً كاملاً، الأمر الذي خلق هوة بين الغناء والموسيقا، وجعل المقطوعة الموسيقية تأتي في الصف الأخير في سلم التأليف الموسيقي، بينما احتلت الأغنية، بمختلف ألوانها وقوالبها الفنية، كل الدرجات التي تأتي قبل المقطوعات الموسيقية من كلاسيكية تراثية، ومعاصرة. ومن هنا أخذ الملحنون يعتنون بالمقدمة الموسيقية أكثر من عنايتهم بالغناء نفسه، فإذا أخذنا مثلاً أغنية «دارت الأيام» لمحمد عبد الوهاب، لوجدنا ما فيها من موسيقا يفيض على ما فيها من غناء، حسب التصريح الذي أدلى به محمد عبد الوهاب نفسه، والأمر لم يقف ـــ كما أسلفنا ـــ عند محمد عبد الوهاب، بل

تجاوزه إلى بليغ حمدي الذي وضع مقدمة طويلة لأغنية «بلاش تفارق» التي شدت بها «وردة» بعد وفاة أم كلثوم.

الملحنون الجدد من الشباب، ركبوا الموجة بدورهم فبعد كمال الطويل ومحمد الموجي وبليغ حمدي، برز «محمد سلطان» ليسبق الركب كله في المقدمات الطويلة التي كتبها لأغاني «فايزة أحمد». وعدوى هذه المقدمات انتقل إلى القطر العربي السوري منذ أمد بعيد.. منذ الخمسينيات، وبعد أعمال السنباطي، ومحمد عبد الوهاب فيها. وأول موسيقي لجأ إلى كتابة المقدمة الموسيقية الطويلة الفنان الراحل «زكي محمد»، وكانت مقدماته ولوازمه الموسيقية سبقاً أصيلاً على زملائه في القطر العربي المصري، كما في قصيدة «خمرة الربيع» التي غنتها «ماري جبران» في مستهل الخمسينيات و«زنوبيا»، و«دمشق».

و«زكي محمد» لم يكن الوحيد في القطر العربي السوري، وإن سبق الجميع إلى ذلك. فالفنان القدير «محمد محسن»، والفنان الراحل «سري طمبورجي»، أسهما إلى حد بعيد في ذلك، كذلك نهج المطرب والملحن المعروف «نجيب السراج» نهج زملائه، وإن ظل مخلصاً للنظرية الأساسية القائلة، إن الموسيقا يجب أن تكرس لخدمة الغناء. ومن هنا كانت مقدماته الموسيقية معقولة، وتنسجم مع تفكيره كملحن ومطرب، وتعتبر مقدمة «ليالي الشتاء» من أجمل المقدمات الموسيقية التي لا تتنافى إطلاقاً مع مفهوم الأغنية عنده، وروح الأغنية العربية.

والمقدمة الموسيقية لم تتوقف عند هذا الحد، إذ برز الأخوان رحباني منذ الخمسينيات في مقدماتهم الموسيقية الطويلة الموظفة لخدمة الغناء، فأبدعوا فيها، وزادوا في ثرائها، وأغنوها، وبخاصة في الأغنيات الطويلة، لأنهما فرقا بين الأغنية القصيرة التي لا تتحمل مقدمة طويلة والأغنية الطويلة التي تتحمل مقدمة طويلة. وفي هذا المجال تفوقا في فهمهما لدور الموسيقا والمقدمة الموسيقية على محمد عبد الوهاب، الذي كتب مقدمات طويلة لأغنيات قصيرة، مساوياً بينها وبين الأغنية الطويلة. والشواهد على ذلك كثيرة، وأبرزها «المية تروي العطشان». كذلك برز في الستينيات الفنان «نعيم حمدي» بأغنية «دنيا غريبة» ومقدمتها الخلابة التي وزعها «اندريا رايدر»، ولكنه لم يستمر، إذ انحدر بعد عملين اثنين «مفيش داعي» و«O my love» شارك فيهما في مهرجان الأغنية في «أثينا» إلى مستوى من العادية لا يحسد عليه.

وفي الثمانينيات اتخذت المقدمة الموسيقية صورة براقة مذهلة في أعمال «صفوان

بهلوان »، فكانت مقدمة « جبهة المجد » حدثاً قائماً بذاته، إذ انتقل مرة واحدة إلى استخدام فرقة كبيرة تقرب كثيراً من الفرقة السيمفونية، ثم انطلق منها إلى كتابة مقدمة أطول في قصيدة « يا شام » التي لخص فيها كل الألحان التي ضمتها الأغنية بذكاء خلاق لم يسبقه إليه أحد، كما أنه أصرَّ على استخدام آلة العود في الفرقة الكبيرة ــ كما فعل في جبهة المجد ــ إلى جانب النحاسيات والخشبيات الهوائية حتى في الغناء.

ظلت المقدمات الموسيقية تراوح في مصر من خلال أسلوبي محمد عبد الوهاب والسنباطي، بينما استقطبت الرحبانية الجماهير العربية في إخلاصها للتقاليد، وتطوير المقدمات من خلال هذه التقاليد. وظلت في مقدماتها استهلالية زاخرة وغنية، تسند الغناء وتمهد له ببراعة متناهية، وتلتحم معه وكأنها جزء منه، بينما في القطر العربي السوري تلوح بوادر مقدمات قريبة من الأعمال السيمفونية تستشرف المستقبل من وراء أعمال « صفوان ».

الجديد في المقدمة الموسيقية جاء من المغرب العربي، فالملحن المغربي الكفيف الراحل « عبد السلام عامر » الذي تخرج من جامعة « فاس » وجامعها، ولازم السنباطي مدة عامين قبل عودته إلى الوطن، لم يعالج في مجموعته التي استمعت إليها سوى القصيدة. وأبرز مقدمات هذه القصائد هي « القمر الأحمر » وفي هذه القصيدة وظف المقدمة لخدمة العمل الشاعري الذي بين يديه، وسخَّر ــ كالمخرج الإذاعي ــ الطبيعة والإلقاء الإذاعي والموسيقا لخدمتها، والمستمع يلحظ بعد الاستهلال صدى أمواج البحر، وضرباً على العود، وإلقاء للشعر يتناسب مع الألحان التي نثرها كيفما اتفق، لترقش وتزخرف المعنى، ولتعطيَ انطباعاً عن حالة رومانسية معينة، حتى إذا انتهى كل هذا، انطلق لحن شرقي صاف لم تعرف الموسيقا أجمل منه وقعاً في النفس، ولا أقوى منه سبكاً. وهذا اللحن الذي يظل المستمع متعلقاً به على أمل استعادته ثانية، لا يعود إطلاقاً، إلا في نهاية الغناء ليختتم به القصيدة، وكأنه كان بمثابة خلفية كبيرة لاستعادة ذكريات معينة، حتى إذا تم سرد تلك الذكريات عاد بنا إلى اللحن المذكور لينبيء المستمع بأنه سرد كل شيء، وإن كل شيء أصبح في ضمير الزمان، علماً بأن هذه العودة إلى اللحن، هو من التقاليد الموسيقية المعروفة في القفل.

لا يمكن التكهن بما سيؤول إليه مستقبل المقدمة الموسيقية التي تطورت عبر نصف القرن الماضي كل هذا التطور، وإذا كانت المقدمة الموسيقية الغربية قد نمت وترعرعت في الأعمال الكلاسيكية طوال القرن الثامن عشر، والنصف الأول من القرن التاسع عشر، حتى

غدت تعرف بالافتتاحية، فإنها شهدت تراجعاً كبيراً بعد ذلك التاريخ، وغدت نوعاً من التمهيد القصير الذي يسبق الغناء. وسرى هذا حتى على الأوبرا، فهل تعيد المقدمة الموسيقية للأغنية التي شمخت بفضل السنباطي ومحمد عبد الوهاب سيرتها الأولى؟ ليشهد الغناء العربي العودة إلى الأصالة التي كان عليها قبل أن تغرقه المقدمات الطويلة بإبداعاتها الموسيقية كما حدث في الغرب، أم أن على الغناء العربي أن ينتظر طويلاً قبل أن يكتشف بأن القصبجي وزكريا كانا على حق في ذلك؟!.

الجـزء الثامـن

فـن العمـالقـة

فن العمالقة ــ آراء السنباطي في التجديد والتطوير ــ السنباطي والشعر ــ فن تلحين القصيدة ــ مراحل تلحين القصيدة عند السنباطي ــ السنباطي بالأرقام .

فـــن العمـــالقــة

الذين تحدثوا عن السنباطي وفنه بعد وفاته أكثر من أن نستطيع إحصاءهم، ففي كل ذكرى ينبري النقاد والأعلام من الكتاب للكتابة عنه، فماذا صنع هذا العملاق في فن الأغنية، وماذا قدم؟! ماذا صنع في الأغنية حتى أثار ما أثار من إعجاب وتقدير واحترام؟!.

هذا ما يجب أن نلقي عليه الضوء من خلال العمالقة الآخرين الذين تعايش معهم، ومع فنهم، وتعايشوا معه من خلال فنه.. كانوا جميعاً في سباق فني، وكل واحد منهم يسعى إلى الأفضل في الإرتقاء بالأغنية والفن الموسيقي عموماً. وعمالقة الفن الذين أعنيهم هم: زكريا أحمد، محمد القصبجي، محمد عبد الوهاب، فريد الأطرش، محمود الشريف، أحمد صدقي، ومحمد فوزي، والآخرون الذي جاؤوا بعد هذا الركب الطيب الأصيل، وحاولوا صادقين الارتفاع بالأغنية، وإيجاد طريق ينطلقون منه، بعدما وصلت الأغنية إلى نقطة يصعب الرجوع عنها، بفضل أولئك العمالقة، وهؤلاء هم: كمال الطويل، محمد الموجي، بليغ حمدي، ومحمد سلطان.

قد يكون من الصعب التحدث عن فن كل واحد من هؤلاء في معزل عن الآخرين. وإذا نحن حاولنا أن نقارن بين أعمال كل هؤلاء من خلال مناقشة أعمال السنباطي بروح نقدية خالصة، فسنتوصل إلى كثير من نقاط التفوق والتراجع والضعف عند الجميع بما فيهم السنباطي، ولكي لا نقع في مطبات تؤخذ على الدراسة فسننطلق من أقوال السنباطي عن أسلوبه في التلحين، وعن التطوير والتوزيع، وكل ما يدخل في إطار العمل الموسيقي، مقارنين بينها وبين أقوال الآخرين وأعمالهم وفي تطابق هذه الأقوال مع الأعمال...

يقول السنباطي رداً على سؤال فيما إذا كان أسلوبه قد تطور في السنوات العشرين التي سبقت وفاته أم لا[1] ما يلي:

الأحداث التي مرت علي في تكوين نفسي ووصولي إلى حد معين من الشهرة، والذكريات الماضية، وما عانيته في حياتي، وما لم أعانه.. أعني الجيد والرديء معاً، كل ذلك له انطباعات في روحي اليوم، أتذكرها فتصقلني، وتهزني بحيث أخرج منها اللون «السنباطي»، ومعه تلمس التجديد. وهذا اللون السنباطي، كان موجوداً وناضجاً من أول أغنية لحنتها.. أي في العشرينيات لم يتغير، بس الألحان تتغير، وكذلك الأصوات...

السنباطي يتحدث إذن عن لونه التلحيني، وفي أن اللحن عنده كان ناضجاً من أول أغنية، وهو في هذا لا يختلف عن لون محمد عبد الوهاب، أو محمد القصبجي، أو زكريا أحمد، أو فريد الأطرش، أو محمد فوزي، أو محمود الشريف، وإن اختلف نضج اللحن لا يهم من أغنية إلى أخرى، إلى أن اكتسب مقومات الشخصية الفنية، فصار المستمع يعرف ملحن الأغنية، حتى ولو لم يعرف مسبقاً اسم الملحن. ولعل الفنان الراحل فريد الأطرش هو أوضح هؤلاء جميعاً، ولا يشابهه في ذلك سوى الفنان الكبير محمد عبد الكريم الشهير بأمير البزق.

إن وضوح شخصية ملحن ما أكثر من غيره، لا يعني عدم وضوح شخصيات سائر الملحنين الذين أتينا على ذكرهم. ولعل التصاق ألحان فريد الأطرش بأذن المستمع من وراء صوته هو من العوامل البارزة في ذلك. وهو في هذا أكثر وضوحاً من شخصية محمد عبد الوهاب الذي التصق هو الآخر بالمستمع من وراء صوته الرائع. كذلك الأمر بالنسبة للموسيقي الراحل محمد فوزي الذي يتميز بألحانه السهلة الممتنعة. ولا يعني هذا بأن شخصيات الملحنين الآخرين غير واضحة أو غير مكتملة، بل على العكس، ولكن الصعوبة في إثبات وجودها وملامحها عند المستمع، تكمن في أنهم لم يتعاطوا فن الغناء كمحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش ومحمد فوزي، لأنهم نثروا ألحانهم على عشرات الأصوات التي تتميز بخصائص مختلفة، وطبقات صوتية متنوعة. فكان من الطبيعي أن تتلكأ أذن المستمع قليلاً، قبل أن تكتشف شخصية الموسيقي الكامن وراءها، بخلاف الملحنين المغنيين الذين ظلوا زمناً

---

(١) سئل في ذلك في أيار / مايو / عام ١٩٨٠.

يزيد على عشرين سنة ـــ إلا في مناسبات سينمائية ـــ لا يرددون سوى ألحانهم، ولا تصافح أسماع الناس سوى أصواتهم الجميلة. ومن هنا كان وضوح شخصياتهم لدى الناس من وراء أصواتهم أشد رسوخاً من شخصيات الملحنين الآخرين الذي كانوا يعطون روائعهم لأصوات لا تجيد التلحين، ولكنها تجيد الغناء. وإذا نحن استثنينا رياض السنباطي من هؤلاء الملحنين، لأنه غنى بضعة عشر لحناً، فلا يمكن في الوقت نفسه استثناؤه منهم، لأنه لم يكن كمغنٍ ومطرب يغني إلا ليشبع هواية الغناء التي يعشق، ولأنه في الألحان التي غنى، كان يريد أن يعبر عما لا يستطيع غيره التعبير عنه في اللحن الذي يضع.

والسنباطي ليس الوحيد في حبه وعشقه للغناء، فالملحن الكبير محمد القصبجي، كان يشكو من رداءة صوته، لأنه كما يقول، أكثر قدرة في أداء ألحانه والتعبير عنها من مرددي ألحانه. ولا أعرف له لحناً غناه بنفسه سوى مونولوج «رق الحبيب» الذي سُجِّل خلسة عنه وهو يؤديه في سهرة خاصة. وما نقوله عن محمد القصبجي ينطبق على زكريا أحمد الذي أصر على الغناء، فسجل للإذاعة والتلفزيون عدداً من ألحانه الخفيفة والجميلة مثل «يا صَلاة الزين» و«لغة الزهور»...

إن اكتشاف شخصية الملحن ظلت زمناً تأتي متأخرة من قبل المستمع الذي يهمه الطرب والمطرب الذي يؤدي هذا الطرب. ومن هنا طغت شهرة المطرب الملحن على كل شيء، ثم المطرب غير الملحن. وقد ظل المستمعون زمناً طويلاً يحسبون عبد الغني السيد ومحمد عبد المطلب وأحمد عبد القادر هم صانعو أغانيهم، دون أن يعرفوا أن السنباطي ومحمود الشريف وعزت الجاهلي والقصبجي وأحمد صدقي هم الذين صنعوا تلك الألحان. إلى أن استقام الأمر تماماً في الستينيات، عندما غدت الثقافة أساساً في التعامل الفني، وصار المستمع يهتم بالملحن اهتمامه بالمطرب، ويقوِّم ما يسمع على أساس التلحين والأداء والتعبير.

أول من اهتم بشخصية الملحن وإبرازها وإعطاءها الدور الكبير الذي تستحقه هو الموسيقار الراحل سيد درويش. وسيد درويش لم يكن يملك صوتاً جميلاً، ومع ذلك غنى ولحن الموشحات والأدوار والطقاطيق، وبرع فيها جميعاً، وبخاصة الأغنية الخفيفة التي حققت نقلة هامة في تطوير الغناء. ولحن لأعلام الطرب في زمانه، وأغنى الحياة الموسيقية بالأوبريت، وكان يصر من خلال عطائه الثر على إبراز دور الملحن الذي هو كل شيء.

كذلك الأمر بالنسبة لمحمد عبد الوهاب الذي لم يترك مناسبة دون أن يشير فيها إلى

شخصية الملحن واللحن والتلحين. فهو عندما سئل عن أهمية الموزع الموسيقي وما إذا كان دوره أهم من دور الملحن، أجاب بأن الملحن هو الذي يصنع اللحن، ثم يأتي بعد ذلك دور الموزع الذي لا يستطيع التصرف إلا من خلال اللحن ووفق إرشادات الملحن. وهو في هذا يتفق مع محمد القصبجي، ورياض السنباطي، ومحمود الشريف، وفريد الأطرش، ويختلف عن زكريا أحمد الذي يصر على نقاء التخت الشرقي وعدم المساس به، والاقتصار في التوزيع على الآلات الموسيقية التي يضمها...

وعن هموم الملحن ومشاكل التلحين يقول محمد عبد الوهاب(٢):

المشاكل التي يتعرض لها ملحن الموسيقا الشرقية، تختلف عن المشاكل التي يتعرض لها ملحن الموسيقا الغربية.. والسبب أن الغناء الشرقي أكثر تفاصيلاً ونبرات، سواء أكانت هذه النبرات سريعة أو بطيئة حسب صوت المطرب.. ففي أوروبا يكفي أن يكتب الملحن نغماته على النوطة، ويتسلم الموسيقيون اللحن مكتوباً لتعزفه كل آلة تماماً كما أراد الملحن. وغير ذلك فهناك قائد الأوركسترا الذي يلعب دوراً رئيسياً في طريقة أداء اللحن.. ولقد سمعنا عن توسكانيني أعظم من قاد أوركسترا، فلماذا إذن يقود ما دامت النوطات الموسيقية موجودة أمام الموسيقيين؟

إن السبب في هذا، هو الروح التي يعطيها من نفسه للحن.. فتسري العدوى التي يؤثر بها على بقية أفراد الأوركسترا الذين يؤدون اللحن. ولهذا السبب فإن الألحان الأوروبية تخرج كاملة من كل نواحيها. على العكس تماماً في موسيقانا الشرقية التي تتميز بنعومتها فلا يمكن التعبير عنها بكل دقة بكتابتها، ولذلك فإن كتابة اللحن على النوطة لا تكفي لتقديم عمل فني متكامل من كل نواحيه. وأنا أعتبر كتابة اللحن مرحلة أولى من مراحل خروجه إلى النور، فالنوطة الموسيقية التي أكتبها للحن تحدد هيكله الفني فقط.. وبعد ذلك يبدأ الاتصال الشخصي بيني وبين الفرقة الموسيقية، وطوال التمارين التي أجريها مع الفرقة الموسيقية التي تؤدي اللحن، أجدني مطالباً بتحديد ملامح اللحن وتفاصيله بالنسبة لعمل كل فصيلة من فصائل الآلات الموسيقية، لتقدم في مجموعها اللحن كما أريده عندما انفعلت به.. وما أعانيه من صراع بين النوطة الموسيقية، كما كتبتها، والنغمات التي تخرجها الآلات

---

(٢) راجع «حياتهم بلا خجل» ــ دار أخبار اليوم ــ تأليف محمد تبارك.

الموسيقية مشكلة أحس بها مع كل لحن جديد، وبسببها أعيش في أرق دائم، تخف حدته بالتدريج بالسرعة نفسها التي أحدد فيها ملامح اللحن بنعومته ونبراته.

ما ذهب إليه محمد عبد الوهاب، ينطبق وواقع الموسيقا الشرقية. والسنباطي يعاني هو الآخر ما يعاني منه محمد عبد الوهاب، وهو أصلاً يرفض النوطة في أثناء التدريب، ولا يستخدمها إلا كهيكل، شأنه في ذلك شأن محمد عبد الوهاب. ومهمة الملحن، كما نتبين من قول محمد عبد الوهاب، لا تقتصر على التلحين، وإنما على التدريب أيضاً، الذي يشرف على دقائقه. فهو على هذا الأساس قائد الأوركسترا الحقيقي الذي يعطي روحه وشخصيته للفرقة الموسيقية وللمؤدي. والسنباطي لا يختلف عن عبد الوهاب في هذا، فهو يشرف على دقائق اللحن، وعلى كل كبيرة وصغيرة فيه، فهو صنو محمد عبد الوهاب، وإن اختلف أسلوباهما في العمل، وفي إرشاد الفرقة الموسيقية والمؤدي إلى ما يبغيان من إشباع روح اللحن والملحن. وهما ليس وحدهما في هذا المضمار، لأن القصبجي سبقهما إلى ذلك، لأنه كعواد في فرقة أم كلثوم منذ تأسيسها هو القائد الحقيقي للفرقة، وبالتالي فهو ينقل مباشرة أحاسيسه الذاتية لألحانه إلى أعضاء الفرقة، وإلى أم كلثوم أو غير أم كلثوم، وقد مارس ذلك في أعماله منذ العشرينيات، وعنه نقل الآخرون هذا الأسلوب، فهو أستاذ محمد عبد الوهاب، وهو الذي علمه العزف على العود، وصديق رياض السنباطي الحميم.

أسلوب الملحن العظيم زكريا أحمد يختلف عن أساليب زملائه، فهو يشتغل مع كل عازف، على حده بعيداً عن النوطة، حتى مع ضارب الإيقاع، ثم يجمع الفرقة لتؤدي تحت إشرافه اللحن على الصورة المشرقة التي تظهر عليه.

يقول محمد عبد الوهاب:

أنا أتبع أسلوبين في طريقة تقديم ألحاني الجديدة.. فإما أن أكتب نغمات من وحي خاطري وتأملاتي الخاصة، وبعدها انتظر كلام الأغنية التي يمكن أن يتمشى مع اللحن، أو يحدث العكس... تعجبني كلمات الأغنية وأنا أسمعها من مؤلفها وأبدأ في تلحينها... والحقيقة إنني أواجه دائماً بعض المشاكل في الأسلوبين اللذين أتبعهما، في طريقة تقديم ألحاني، فإذا كتبت اللحن من وحي خاطري، فإنني أعثر على الكلام الذي يناسبه بصعوبة. والمشكلة التي أتعرض لها عندما أضع اللحن قبل الكلام، لا أتعرض لها في الطريقة الثانية التي يجب علي فيها انتظار الفرج من عند الله.

السنباطي لا يقر محمد عبد الوهاب على هذا ، فعندما سئل عن وجهة نظره فيمن يقوم بوضع اللحن أولاً ثم يبحث عن كلمات ليركبها على اللحن أجاب :

هذه العملية من أولها إلى آخرها خاطئة ، فالمفروض أن يعيش الملحن مع الكلمات ومعانيها أولاً ، فيشعر بما يجول في نفس الشاعر من أحاسيس وبعدها يضع اللحن وفقاً للانفعالات التي تثيرها الكلمة لديه .. يجب أن يعيش الملحن مع المعنى أولاً ، وإلا بات اللحن مفتعلاً وغير طبيعي ...

رأي السنباطي في هذا الصدد هو الأصوب ، وعمالقة التلحين « زكريا والقصبجي والأطرش والشريف » هم من هذا الرأي ، ولا أعتقد أن محمد عبد الوهاب يخرج عن ذلك . وأما ما أدلى به حول أسلوبيه في التلحين فليس سوى تبرير لصياغته لألحان أوحى بها إليه فكره ، في وقت من الأوقات ، لأن عملية تركيب لحن على كلمات هي خاطئة جملة وتفصيلاً . ومثله في ذلك مثل مؤلف البالية الذي يضع ألحانه دون فكرة مسبقة ، ثم يطلب إلى الراقصين تأديتها ...

والسنباطي لا يكتفي بذلك بل يتحدث عن ضرورة تلحين الكلام الهادف فيقول : من الممكن للأغنية ــ أية أغنية ــ أنْ تخلد وتبقى إلى أجيال ، وذلك عن طريق الارتقاء بالكلمة الشعرية أو الزجلية .. لست متحيزاً لأي نوع من الكلام شريطة أن يكون هادفاً ، ذا معنى جميل ، بلفظ رفيق محبب إلى الأذهان ، وصوت جميل ، ومؤدٍ حساس . لا تهمني أيضاً قوة الصوت وحده ، وإنما يجب أن يمازجه الإحساس ، ثم جمال اللحن ، وإخلاص الملحن ، وتذوقه للكلمة ، بمعنى أن يتواجد التكامل بين المعنى واللحن والأداء ، وعند ذاك لن تموت الأغنية .

آراء السنباطي في التجديد والتطوير

يؤكد محمد عبد الوهاب في كل تصريحاته حول الموسيقا والغناء أن هدفه هو التجديد ، وتطوير الموسيقا والأغنية ، وأنه في كل أعماله يحاول أن يرضي نفسه كفنان قبل كل شيء ، ومن ثم الجمهور ، وأنه يأخذ عن الغرب ما يفيد الموسيقا العربية ويطورها مع المحافظة على أصالتها . يقول محمد القصبجي : التطوير يجب أن ينبع من موسيقانا ، ومن العلوم

الموسيقية الشرقية والعلوم الغربية المتقدمة التي توصل إليها الغرب، فتأخذ منها ما يلائم أوضاعنا الموسيقية لتحسينها.

ويقول السنباطي عن التطوير والتجديد في الموسيقا ما يلي:

سيد درويش، هو أستاذ الأساتذة.. هو من خطط للموسيقا الجديدة، وهو من أحدث فعلاً تطويراً في الغناء العربي.. يقولون: نحن أتينا بتطوير.. نحن لم نحقق أي تطوير، أين هو التطوير ؟! إذا كانوا يقصدون بالتطوير إدخال آلات كالأرغن أو الغيتار للفرقة، فهذا ليس بتطوير، هذا ليس سوى إدخال آلات جديدة للفرقة، ولا صلة لها بالتطوير.. نحن نتكلم عن التطوير اللحني، عن اللحن، أن ينتقل من صورة إلى أخرى بشكل مدروس ومقبول لدى الجماهير... هذا لم نحققه بعد سيد درويش، لم يحصل جديد.. سيد درويش هو الخالق الأول لتطوير الدور والمونولوج والأوبريتات بهذه الطريقة الجميلة التي تركت لنا الأثر العظيم من التراث الدرويشي الهائل.. هو من أحدث تطويراً في الموسيقا، ومن بعده لم يحدث أي تطوير في شيءٍ إطلاقاً، وأنا عندما أقول ذلك، فأنا متأكد مما أقوله.. المستمعون يحسون أن هناك تطويراً، ولكن أين هو هذا التطوير، الأغنية المصرية هي هي شعرها ولحنها أو زجلها ولحنه، كل شيء على ما هو عليه، لم يتغير ولم يتطور...

ويسألونه عن محمد عبد الوهاب وعما إذا أدخل جديداً على الأغنية العربية فيجيب:

الجديد... جديد محمد عبد الوهاب أنا لا أعترف به.. اسم عبد الوهاب بقصائده القديمة، بأعماله القديمة، وما حققه بعد ذلك بلا طعم، هو مؤدي كويس وبس.. أداؤه سليم، إنما نطرب ونقول آه، لجملة هزت المشاعر من ناحية التطريب، ما فيش.. تريد أن تسمع بأذن صاغية، وإحساس مرهف، وتنسجم، ويحصل لك شجن من هذا الغناء، استمع لمحمد عبد الوهاب القديم.

طبعاً إن ما ذهب إليه السنباطي حول التطوير فيه كثير من المغالاة، كما إنه خلط بين التطوير وفن الغناء عند محمد عبد الوهاب.. ويبدو أن حبه لفن سيد درويش قد جعله ينسى ما قدمه القصبجي من محاولات صادقة وناجحة في تطوير الموسيقا والغناء والإلقاء الغنائي، وما قدمه محمد عبد الوهاب في هذا المجال، وما سبق إليه هو بالذات ــ أي السنباطي ــ في فن لم يمارسه سيد درويش، وأعني به فن القصيدة.

عبد الوهاب خلط بين مفهوم اللحن وتطويره، وبين الهارموني وحشد ذلك العدد من الآلات الموسيقية الغربية في الفرقة العربية، ولعل سبب ذلك يعود إلى احتكاكه المبكر بالموسيقا العالمية أو الغربية، وانبهاره بها، ومحاولته تقليدها أو نقلها إلى الموسيقا العربية، فوقع في مطب الاقتباس المكشوف منذ غنى مونولوجه الشهير «أهون عليك» الذي أخذه غناءً ولحناً من أوبرا عايدة لفردي. ولما كان الاتصال الثقافي الموسيقي بالموسيقا الغربية محدوداً، فإن الجماهير اعتبرت عمله آنذاك إبداعاً إن لم نقل تطويراً. ثم كرت السبحة، وكرت الاقتباسات، وظل رئيس فرقته «جميل عويس» يضبط انجرافه وراء الآلات التي لا يتحملها التخت الشرقي ـــ الفرقة الموسيقية الشرقية ـــ لافتقارها إلى ما يعينها على تأدية ربع الصوت التقريبي. وعندما تخلص في أواخر الثلاثينيات من جميل عويس واستعاض عنه بعزيز صادق، تصدعت الفرقة الموسيقية بذلك العدد الكبير من الآلات الموسيقية التي حشرها فيها بمناسبة وغير مناسبة، فاعتبرت الجماهير عمله تطويراً، بينما اعتبره الراسخون في العلم خروجاً على المألوف، وبدعة يجب ألا تستمر، لأنها تهدد الفرقة الموسيقية في صميم الخصائص التي قامت عليها. وإذا نحن استثينا أوبريت «مجنون ليلى» نجده في أكثر أغانيه التي ظهرت في أفلامه العديدة وفي الأغاني الإفرادية التي ظهرت في الأربعينيات قد أكثر من استخدام آلة الأكورديون وبعض الآلات الأخرى الايقاعية، وآلة الكيتارهاوايين ـــ نسبة لجزيرة هاواي المستخدمة فيها ـــ وآلة البانجو وآلة الماندولين كما في أغاني (إيه جرى يا قلبي، أنس الدنيا، ليه ليه يا عين).

أما بالنسبة للألحان وتطويرها، فقد اعتبر المستمعون على امتداد الوطن العربي الألحان التي اقتبسها وحشرها في أغانيه، تطويراً، إلى أن تم الاتصال الثقافي الموسيقي عن طريق الوسائل السمعية كالأسطوانات وآلات التسجيل وأشرطة الكاسيت، وما تقدمه الإذاعة من موسيقا كلاسيكية، وأغنيات خفيفة وموسيقا غربية راقصة، وكذلك فإن تقدم التلفزيون، واختراع الفيديو، واقتران الصورة بالصوت، وإقبال الجماهير على استخدام كل هذه الوسائل عجّل في انهيار فكرة تطوير اللحن عند الجماهير، بعد أن اكتشفت من خلال احتكاكها الثقافي أن محمد عبد الوهاب كان يبرر لنفسه وللجماهير اقتباساته من الموسيقا الغربية عندما قال: إنه بعمله هذا يقرب الموسيقا الغربية للناس بأسلوبه الخاص لتستسيغها وتتذوقها وتتقبل عليها.

إن تبرير محمد عبد الوهاب ليس سوى تهرب عن عمل أدين به، ولا يقره القانون الدولي في اقتباس موسيقا الأعلام وغير الأعلام على حدٍ سواء.

التطوير الوحيد الذي جاء به محمد عبد الوهاب والذي يختلف عما ذهب إليه السنباطي والقصبجي، يكمن في أعماله الكلاسيكية في فن القصيدة، وفي الإلقاء الغنائي الشاعري. ففي أعماله الكلاسيكية كالجندول، والكرنك، وكيلوباترا، والنهر الخالد، نلمس ذلك الإصرار في تلحين القصيدة الرومانسية بالذات، وهذا ما فتح أعين الملحنين على الآفاق التي يجب أن يتوجهوا إليها في ألحانهم. أما في الإلقاء الغنائي فكان على النقيض من القصبجي والسنباطي، إذ اختفى عنده ما كان يجود به من تطريب في قصائد الثلاثينيات، ليحل محله شيئاً فشيئاً نوع من الإلقاء الشاعري المعبّر. ويعلل بعض النقاد اختفاء العرض الصوتي عنده، وخاصة في أحرف المد الصوتية إلى تراجع المساحات الصوتية لديه. بينما لا نلمس في ألحانه لغيره غياب العرض الصوتي الذي عني به عناية خاصة وأبرزه كملحن عريق، يعرف خصائص الصوت الذي يعامله. وهذا يؤكد عدم تخليه عن العرض الصوتي، إلا في الألحان التي يؤديها بنفسه، بسببِ مساحات صوته التي لم تعد تسعفه على ذلك...

السنباطي في اندفاعه بحديثه عن سيد درويش والتطوير، نسي أو تناسى الدور الذي قام به «أبو العلا محمد» و«القصبجي» في تطوير الغناء عامة والقصيدة خاصة، فهما اللذان اعتنيا في أثناء حياة سيد درويش وبعد وفاته، باللغة العربية، وخلصاها من العجمة التي كانت تظهر جلية واضحة في نبرات المطربات والمطربين الذين دأبوا على غناء العربية الملحنة برطانة فارسية وتركية وأحياناً غجرية. وأصروا على هذا الاتجاه الذي نما وأينع ثمراً فنياً خالصاً، منذ منتصف العشرينيات ــ أي بعد موت سيد درويش بسنة واحدة ــ وهذا ما استفاد منه محمد عبد الوهاب والسنباطي وسائر الملحنين...

والقصبجي هو أول من حقق أول نقلة في تطوير الغناء، وانتقل باللحن الغنائي من النقطة التي انتهى إليها سيد درويش في أعماله الغنائية، بإعطاء الصوت الإنساني إمكاناته في الألقاء الغنائي. وهذا الحدث لم يتم عفو الخاطر، وإنما بعد دراسة مستفيضة لما كان يسمعه من ألحان وأصوات في «الأوبرات» التي كانت تقدمها دار الأوبرا المصرية، إذ وجد لدى مغني الأوبرا طاقات صوتية، لا يوجد مثيلاً لها إلا عند القلة من المطربات والمطربين الذين يتعامل معهم. ومن هنا عزم على إعطاء المطرب ألحاناً يستطيع من خلالها إطلاق صوته إلى متاهات

المقامات العالية، التي يجب على كل مطربة ومطرب يريد احتراف الغناء الوصول إليها والتعامل معها. وكان أول عمل لفت إليه الأنظار في هذا المضمار، ورفع من مكانة أم كلثوم التي كانت تزاحم آنذاك سيدات الطرب «منيرة المهدية، نادرة الشامية، فتحية أحمد» على الزعامة الغنائية، هو مونولوج «إن كنت أسامح» وكان ذلك في العام ١٩٢٨، بعد مرور خمسة أعوام على وفاة سيد درويش، وفيه تخلص لأول مرة في تاريخ الموسيقا العربية من الدولاب.

انصرف القصبجي إلى تقوية هذا الاتجاه، في المونولوج والقصائد الرومانسية، فأبرز خصائص أصوات المطربين والمطربات، ليغدو بعد سنوات قليلة سيد المونولوج الرومانسي، وليصبح أسلوبه في التلحين مدرسة قائمة بذاتها، ولينهل منه أعلام التلحين في زمانه كعبد الوهاب والسنباطي وحتى زكريا أحمد..

امتد تأثير القصبجي على الملحنين زمناً، قبل أن ينطلق كل واحد منهم، بما فيهم الشاب فريد الأطرش، إلى التماس لونه وشخصيته.

القصبجي الذي ظل المعلم الأول، آمن بأن العلم وحده هو الذي يرفع من شأن الغناء والموسيقا معاً، فعزم على استخدام «الهارموني ــ التوافق الموسيقي»، ولكنه اصطدم بعدم قابلية ربع الصوت التقريبي في الموسيقا الشرقية لذلك، ومع ذلك لم ييأس وقام بتطبيقه جزئياً على المقامات الشرقية التي لا تتعارض مع المقامات الغربية، وكان هذا أول تطوير علمي يتم على يديه في الموسيقا الشرقية. وقد سبق القصبجي جميع الموسيقيين إلى ذلك، وعندما وجد أن هذا التطوير لقي قبولاً لدى الناس، وتحدثوا أيضاً عن جمالياته، عمد إلى تعميق عمله، فبلغ الأوج في ألحانه التي غنتها أم كلثوم في فيلم «نشيد الأمل»، وكان تفكيره العلمي، وثقافته الموسيقية، والأخرى السمعية تدفعه للتعاون مع الموسيقيين الأكاديميين، كالموسيقي الشاب إبراهيم حجاج. فإذا أضفنا إلى هذا كونه الملحن الوحيد بين العمالقة حتى ذاك الوقت الذي يؤمن بالتدوين الموسيقي الذي يتقن، أدركنا سر تفوقه على الجميع الذي استمر لغاية توقفه عن التلحين في العام ١٩٤٦.

ترى هل توقف القصبجي عن التجديد أو التطوير بعد محاولاته الرائدة في الإلقاء الغنائي والهارموني عام ١٩٣٦ أم أنه كان يفكر بقفزة نوعية على غرار ما فعل سابقاً؟! طبعاً لم يتوقف القصبجي عن العطاء، ولا عن تطوير فن الإلقاء الغنائي، وجاءت محاولته الأخيرة قبل أن يتوقف نهائياً عن العطاء في العام ١٩٤٢، من خلال مونولوج «تغريد البلابل» المعروف

باسم « يا طيور » لأسمهان . وفيها حلق إلى آفاق وأساليب الغناء الغربي من وراء نكهة شرقية لم تتكرر في تاريخ الغناء العربي ، مبرزاً في الوقت نفسه خصائص صوت أسمهان وإمكاناته المتفردة . ولعل استهجان الجمهور في بداية الأمر للآهات ، وطريقة غنائها ـــ وهي الطريقة المستخدمة في الغناء الكلاسيكي الغربي ـــ هو الذي جعله يقلع عن متابعة إبداعاته الغنائية في هذا المضمار ، والتي نجدها اليوم من الروائع التي لا تنسى .

لقد قيل بعد سنوات عن توقفه عن التلحين : إنه نضب ، لم يعد عنده ما يعطيه ، ولكن الحقيقة هي غير ذلك ، لقد توقف لأنه رفض العودة إلى الوراء ، ولأنه لم يكن ليستطيع وحده مجابهة موجة التطريب المتزلف والمتسجدي التي سادت آنذاك بفضل زكريا أحمد .

والقصبجي لم يكتف بما صنعه في الإلقاء الغنائي والتوافق الموسيقي ، بل تجاوز ذلك إلى الفرقة الموسيقية ، ففرق بين الفرق التي تصلح لأداء الكلاسيكيات التراثية ، والفرق التي تؤدي الأعمال الرومانسية في المونولوج والقصيدة الغنائية ، والأخرى العمودية ، والفرق التي يجب أن تختص بالأغنيات ذات الإيقاعات الغربية الراقصة ، فخص كل نوع من الآلات الموسيقية حسب الخصائص التي تملكها بنوع من أنواع الغناء ، مستبعداً الخلط بين ما يصلح للغناء في التخت الشرقي ، وما يصلح للغناء الراقص ، والمونولوج ، والقصيدة الحديثة الغنائية ، معتمداً في ذلك على الدراسات التجريبية ، وعلى ما أحرزته محاولات محمد عبد الوهاب من خلط في الآلات الموسيقية ، وذلك كي يحافظ على أصالة أنواع الغناء من كل هجين ومستحدث يراد تشويه الغناء بها .

السنباطي الذي وصفه محمد عبد الوهاب بقوله :

ملحن يعكس روحنا الشرقية بألحانه ، وهو ملحن رصين ، يجبر المستمع على احترام ما يقدمه ، وأنا أجد فيه دائماً الروح الدينية والرومانتيكية الحالمة ، وهما صفتان شرقيتان أصيلتان في بيئتنا العربية .

نسي في غمار حديثه عن التطوير ، تطور العزف والعازفين ، ففي العشرينيات والثلاثينيات كانت نسبة العازفين الجيدين ضئيلة ، وكان تخت أم كلثوم أقوى تخت شرقي ، والتسجيلات المتداولة التي تعود إلى تلك الفترة على الرغم من تقنية الهندسة الصوتية تثبت ذلك ...

والسنباطي خص في حديثه تطور اللحن فقط، ولم يتطرق إلى العزف والعازفين، وكذلك لم يتحدث عن التطوير اللحني الذي يمكن أن يتم عن طريق العلوم الغربية، ولا عن المطربين، وإن ألمح إلى ذلك في أحاديثه المتفرقة، واتفق مع عبد الوهاب في الآراء التي أدلى بها.. ففي التطوير اللحني نجد أن القصبجي وعبد الوهاب تطرقا في ذلك تطرقاً مقبولاً. فالقصبجي استخدم ما يشبه ــ الفوج Fugue ــ الترجيع في أغنية «يا مجد» فتقدم بذلك على الجميع، وعبد الوهاب جنح في التوزيع والهرمنة التي لا تخلو من فوضى في أوبريت «مجنون ليلى» فسبق بدوره كل موسيقي يفكر تفكيراً قريباً من التفكير السيمفوني، ولكنه تراجع فيما بعد، وحصر إبداعاته في الاقتباس، وفي استخدام الآلات الغربية التي خلقت تلك الفوضى في الفرقة الموسيقية العربية. أما السنباطي الذي خاض أول تجاربه من هذا النوع في قصيدة «الزهرة»، ثم في «نشيد الجامعة»، ومونولوج «قضيت حياتي» فقد أقلع بعد ذلك عن المجازفة والجري وراء البدع، وصرف كل همه على الفرقة الشرقية التي أفتّن في تسخيرها وتكريسها لألحانه، ولم يستخدم منذ العام ١٩٣٦ أي آلة غير عربية حتى الستينيات، فأراد أن يجرب من جديد، ففشل في استخدام البيانو في قصيدة «أراك عصي الدمع» ونجح في استخدام «الأورج» في قصيدة «أقبل الليل» وفي قصيدة «من أجل عينيك» وآلات أخرى إلى جانبها في «أشواق» و«أين حبي» وفي قصيدة «لقاء» لعزيزة جلال.

زكريا أحمد، رفض رفضاً قاطعاً تلك التجارب وظل مخلصاً للفرقة الشرقية، بينما فريد الأطرش غالى كثيراً في استخدام الآلات الغربية، وسبق محمد عبد الوهاب في كثير من أعماله كما في «حبيب العمر» و«بنادي عليك» وتانجو «يا زهرة» وفي الأوبريتات السينمائية التي كانت تضم خليطاً عجيباً من الأنغام الشرقية والغربية والآلات الموسيقية، حتى تجاوز في «بندقة» الفرقة الموسيقية، محمد عبد الوهاب الذي عرف عنه التأني والوسوسة في كل شيء. غير أننا نلمس من خلال كلاسيكيات فريد الأطرش التزامه بالفرقة الشرقية، وربما أراد أن يحاكي في ذلك أسلوب عبد الوهاب في كلاسيكياته «الجندول والكرنك وكيلوباترا» على الرغم من أنها قصائد، كما في «أول همسة» و«سوا سوا» و«نجوم الليل».

رأي السنباطي في أنواع المطربين يتفق وآراء عبد الوهاب والقصبجي وزكريا أحمد. والسنباطي وعبد الوهاب لم يعطيا ألحاناً لمطربين دون الوسط، بينما القصبجي وزكريا أحمد، أعطيا ألحاناً مبتذلة لمطربين يقلون كثيراً عن الألحان التي أعطوا، وإن أقلع القصبجي منذ الثلاثينيات عن ذلك. وبرغم هذا الذي قلناه فإن زكريا أحمد ومحمد عبد

الوهاب كملحنين كبيرين أعطيا لمحمود شكوكو ولاسماعيل ياسين ألحاناً لم تقلل من قيمتهما الفنية، وإنما قللت من قيمتهما في اختيار غير المطربين، لأن إسماعيل ياسين وشكوكو لا يمكن تصنيفهما في عداد المطربين، وإنما في عداد مؤدي «المونولوج» الانتقادي الاجتماعي والفكاهي، والكوميديا التهريجية التي لاهدف لها سوى الإضحاك.

السنباطي لم ينحدر إلى مستوى هذا النوع من مؤدي «المونولوج»، ولم يلحن إلا لمطربين أعطوه القناعة في أصواتهم وأدائهم، وهذا القول ينطبق على الجميع والاستثناء الذي وقع فيه بعضهم ومن بينهم أيضاً فريد الأطرش ومحمد فوزي لا يعتبر قاعدة.

يجمع الأربعة الكبار على ثلاثة أنواع من المطربين، فالنوع الأول هو الذي يحس اللحن، ويعيش فيه كما يريده الملحن، ثم يؤديه بأسلوبه وشخصيته، ويضيف إليه إذا اقتضى الأمر أشياء جديدة من عندياته. لأن هذا النوع من المطربين، يملك الانفعالات والمشاعر بالإضافة إلى تكوينه الموسيقي وتأهيله بالثقافة الفنية لأن يكون مطرباً.

النوع الثاني من المطربين، لا يمكن له أن يتفهم اللحن بدقة، ولا يشعر ويحس بما يريده الملحن، وهذا النوع من المطربين في العادة، إما أن يعطي فيبدع، أو يفشل في الأداء فيجر معه اللحن والملحن إلى الفشل.

أما النوع الثالث من المطربين، فهو لا يمت بصلة للنوع الأول، ويختلف كثيراً عن النوع الثاني.. وهذا النوع في الغالب يفتقر إلى الشخصية وإلى ما يعينه على الأداء، فهو يريد أن يغني، ولكن لا يملك الموهبة ولا العلم الموسيقي، على الرغم من امتلاكه لخامة صوتية جيدة، ولا يمكن لأي شيء أن يساعده في الأداء، مهما تعب الملحن، لأنه يردد المطلوب منه، بوتيرة واحدة خالية من التلوين وبعيدة عن كل مضمون.

إن إجماع العمالقة على تحديد الطرب بهذه الأنواع، هو الذي حدد ملوك الطرب وميزهم وأعطاهم الغلبة على غيرهم، وهذا التحديد لا يقتصر على ذلك، فهناك أساسيات وجزئيات ألحوا عليها، كالتجويد بكل أصوله، والدراية بالشعر وأنواع النظم والبحور والتفعيلات، والاهتمام بالأحرف الصوتية في المد والترجيع، والعناية باللفظ ومخارج الكلمات، وإلى ما قبل وفاة السنباطي بسنوات ألمح مع محمد عبد الوهاب إلى ضعف مخارج الكلمات عند المطربة «وردة» وما زال هذا الضعف واضحاً على الرغم من ملامح التحسن التي طرأت

على مخارج ألفاظها. وكمثال على مطربي النوع الأول من غير الكبار، نلمس التفوق الملحوظ عند المطرب «محمد عبد المطلب» الذي كان لا يكتفي بالأداء والتعبير عن مضمون اللحن، وإنما يضيف من عندياته، ومن شخصيته الشيء الكثير ليتفرد في نوع من التطريب لم يجاره فيه أحد، على نحو ما فعل في أغنية «شفت حبيبي» للسنباطي وأغنية «تسألني بحبك ليه» وأغنية «السبت فات» لمحمود الشريف وغيرها كثير.

النوع الثاني أكثر من أن يحصى، منهم المطرب إبراهيم حمودة والمطرب محمد صادق وغيرهما، فالمطرب إبراهيم حمودة مثلاً، استطاع الوقوف أمام أم كلثوم في أغاني فيلم «عايدة»، ولكنه عندما غنى في حفلة عامة قصيدة «ليت للبراق» للقصبجي، باء بالفشل وأفقد القصيدة المعروفة بصوت أسمهان كثيراً من بريقها..

أما النوع الثالث الذي يفتقر إلى العلم والموهبة، فهم في هذه الأيام يملؤون الوطن العربي بضجيجهم وعجاجهم، فالرقص مع الراقصات عمادهم، والأناقة المفرطة هي مظهرهم، أما أصواتهم فحدث ولا حرج، فهي تؤدي دون تعبير أو إحساس كالببغاوات، المهم في نظرهم، أن شكلهم ومظهرهم وهم يخطرون أمام عدسة التلفزيون أن ينال الحظوة لدى المشاهدين. ويصف رياض السنباطي في لقاء له مع مطربة ناشئة تقدمت إلى لجنة قبول الأصوات الجديدة في الإذاعة فيقول:

كانت، كما بدت لي ــ وطبعاً لن أذكر الأسم ــ تملك خامة جيدة، فسألتها عما إذا كانت تعرف مقام الأغنية التي غنت، فلزمت الصمت، وكانت تنظر إلي نظرة بلهاء، وكأني أقول لها ألغازاً، وأطلب منها حلاً. وعند ذاك نصحتها بدراسة الموسيقا التي وحدها ستصنع منها مطربة ناجحة. ولكنها ظلت تنظر إلي تلك النظرة البلهاء.. والذي حدث بعد ذلك، أنها لم تفكر في الذي قلته لها، بل اتجهت إلى ملاهي شارع الهرم، ثم سرعان ما اختفت بعد ذلك، ولم تستمر، لأن هذا النوع من المطربات، لا يمكن له أن يستمر، إذا لم يتسلح بالعلم والموهبة، وهي لا تملكهما...

مع هذه الأنواع من المطربين والمطربات تعامل الملحنون الكبار، فأعطوهم روائع ما عندهم حتى توج القصبجي سيداً للمونولوج، وزكريا شيخاً في كل أنواعها وفريد الأطرش معلماً للسينمائية والدارجة الخفيفة، والسنباطي ملكاً على عرش القصيدة والأغنية الكلاسيكية. ومحمد عبد الوهاب فارس الأنواع كلها.

السنباطـي والشـعـر

يقترن اسم السنباطي دائماً وأبداً بالشعر ، فهو أبو القصيدة ، وسيدها المطلق ، فمتى بدأت علاقته بالشعر ، ومتى بدأ يلحن الشعر ؟!

من خلال أحاديث السنباطي الإذاعية والتلفزيونية ، وما أزجاه للصحافة في السنوات الأخيرة التي سبقت وفاته ، نكتشف أن علاقته بالشعر بدأت مذ كان طفلاً يحفظ القرآن الكريم ، ويردد القصة الشريفة في الموالد والأفراح مع أبيه . ويتبين لنا من الأحاديث المذكورة أيضاً ، أنه كان يحفظ في طفولته الكثير من القصائد الدينية والصوفية دون أن يفهم معناها . وعندما غدا مطرب المنصورة ، طرأ على حفظه نوع من التطور ، فقد شارك مع أبيه في حلقات الذكر التي كان يعقدها أصحاب الطرق الصوفية ، واكتشف في أثنائها روائع الشريف الرضي وابن الفارض والبوصيري ، وأدرك الفارق بين ما كان يردده من شعر عادي ، كان ينظمه أصحابه زلفى وتقرباً من الله ونبيه فحسب ، وبين الشعر الصوفي الذي يحض بعمق على الاندماج بالذات الإلهية . ومن هذا الشعر بالذات ــ شعر الشعراء الصوفيين ــ انطلق إلى آفاق الشعراء الذين كان يسمع بأسمائهم ، فخص بحبه ابن المنصورة « علي محمود طه » الذي كان ما يزال في أول شهرته ، وأحمد شوقي الذي تأثر به قبل نزوحه إلى القاهرة من خلال القصائد المتداولة في الصحافة اليومية ، ومن ثم تتالت أمامه لتزداد ، ولتتوثق علاقته بالشعراء العرب المصريين ، ومن ثم بالشعراء العباسيين الذين أحبهم أكثر من الأمويين والجاهليين والمخضرمين ، وقد أدلى السنباطي بهذا الرأي لإحدى المذيعات التي استغلت وجوده في شاطىء المعمورة مستهلة حديثها بأنها فاجأت الموسيقار السنباطي في عزلته وهو يقرأ في ديوان المتنبي .

ولكي يعمق السنباطي تجربته الشعرية ، ويغني تذوقه له ، كان عليه أن يحتك بالشعراء ، ليسمع منهم ، ويرى رأيهم فيما يعرف ويحفظ ، وفيما ينظمون ويعطون ، فاتصل بالشعراء قبل أن يتصل بالزجالين ، وارتبط بصداقات معهم ، امتدت حتى آخر أيام حياته .

يقول السنباطي في حديث له في مجلة « المجلة »[٣] ما يلي :

---

(٣) مجلة « المجلة » ــ العدد ٨٤ ، أيلول / سبتمبر / ١٩٨١ ــ (في آخر مقابلة معه قبل وفاته) .

إنني أعشق الشعر .. أول أغنية لحنتها ، كانت قصيدة من تأليف الشاعر «علي محمود طه» ومطلعها :

يا مشرق البسمات أضيء ظلام حياتي

وقد سجلتها بصوتي .

إذن فإن أول أغنية لحنها كانت قصيدة ، ولو كانت غير ذلك لقال : «أول قصيدة لحنتها» . وعلى هذا الأساس فإن باكورة ألحان السنباطي ، كُرست من أجل قصيدة ، وليس من أجل أبيات زجلية ، وما دامت القصيدة لعلي محمود طه ، فهذا يعني أنه استأذن الملاح التائه[٤] في تلحينها ، ويعني أيضاً أنه كان على علاقة وطيدة مع الشاعر الكبير مذ كان في المنصورة ، وهذه العلاقة قامت على ميل الرجلين وحبهما للشعر والموسيقا . وإذا عرفنا أن السنباطي لحن فيما بعد عدداً من قصائد «علي محمود طه» من أبرزها قصيدة «الصفصافة»[٥] وقصيدة «البلبل» اللتين غنتهما مطربة القطرين «فتحية أحمد» ، أدركنا عمق العلاقة التي بدأت بين الرجلين الشاعرين الموسيقيين منذ قصيدة «يا مشرق البسمات» .

تقول د. «نعمات أحمد فؤاد» في كتابها «أم كلثوم وعصر من الفن» عن رياض السنباطي ما يلي :

كان هذا الملحن الناشيء ، مطرباً ناشئاً أيضاً ، فقد كان يغني في حفلات المعهد الشهرية .. بل بدأ في حفلات المعهد يغني من ألحانه ، وفي هذه الفترة لحن أول قصيدة في حياته .. كان قد تعرف بشوقي ، فأشار عليه بتلحين قصيدته :

مقادير من جفنيك حولن حاليا فذقت الهوى بعد ما كنت خاليا

فكانت أول تجربة له في تلحين الشعر ، وسمع شوقي اللحن وشجعه .

إن قول د. «نعمات أحمد فؤاد» حول هذه القصيدة يناقض قولها في الكتاب نفسه صفحة ١٩١ عندما ذكرت عن رياض السنباطي ما يلي :

«جاء ليتقدم إلى امتحان معهد الموسيقا العربية ، حيث كانت تنتظره مفاجأة كبيرة ،

---

(٤) «الملاح التائه» كناية عن الشاعر علي محمود طه الذي أصدر ديواناً بهذا العنوان .

(٥) قصيدة «الصفصافة» وردت في ديوان علي محمود طه الكامل تحت عنوان «أغنية ريفية» ص ٥٦ .

لقد قبلت اللجنة التلميذ الفنان بالمعهد.. هنا بدأ الفتى يتحسس طريقه في القاهرة المكتظة بالعازفين والفنانين، وحدث أن سمعه مدير شركة «أوديون» حينئذٍ.. سمعه في أول لحن، وكان قصيدة مطلعها:

يا مشرق البسمات   أضىء ظلام حياتي

وهي من تأليف «علي محمود طه» فعهد مدير شركة أوديون إلى الملحن الناشىء بتلحين بعض الأغاني لشركته...

لقد كانت هذه القصيدة إذن، هي أول تجاربه في تلحين الشعر، وليست «مقادير من جفنيك» التي عارض لحنها فيما بعد «محمد عبد الوهاب» كما لم نعثر على تدوين للحن السنباطي لنرى أي اللحنين أفضل.

لقد قضى موت «شوقي» في العام ١٩٣٢ على آمال السنباطي في الوصول إلى صداقته، ولكن، هل قضى موت «أحمد شوقي» على أحلام السنباطي في قيام صداقة حقيقية بينه وبين شوقي؟!.

إن أعمال السنباطي في القصيدة «الشوقية» تضعنا أمام أجمل وأبدع صداقة نشأت بين الرجلين.. فقد عاش السنباطي حياة شوقي خطوة خطوة من خلال «الشوقيات» وتعمقه فيها، وكانت فعلاً صداقة طريفة وغريبة، تقمص فيها شوقي السنباطي موسيقياً، وجعله يغرد شعره إبداعاً وسحراً. وإذا نحن قمنا بإحصائية لأعمال السنباطي الشوقية، ولأعمال سائر الملحنين الذين لحنوا شعراً لشوقي، بما فيهم محمد عبد الوهاب، لوجدنا السنباطي قد لحن ما يزيد كثيراً عما لحنه سائر الملحنين، ولوجدنا أيضاً أنه رفع بألحانه شعر شوقي الشامخ إلى القمة، وجعله في متناول الجماهير، كما رفعه شعر شوقي بدوره إلى مصاف الملحنين الخالدين، بينما لم يستطع شعر شوقي أن يرفع من قدر أي ملحن آخر، عدا محمد عبد الوهاب.

الشاعر «أحمد رامي» الذي لم يلتق بالسنباطي إلا بعد إبداعه الكبير في المونولوج الزجلي «النوم يداعب»، غدا من أقرب الناس، وأحبهم إلى قلب السنباطي. وهذه الصداقة لم تأت عفواً، ولم تثمر فوراً، بل احتاجت إلى زمن امتد بضع سنوات، أينعت خلالها، ليطيب قطافها، وليجني منها المستمع العربي ثمراً، هو تلك الألحان السائرات التي امتدت من العام ١٩٣٤، لتنتهي بموت رامي في العام ١٩٨١، قبل ثلاثة شهور من رحيل السنباطي.

ترى هل اقتصرت علاقة السنباطي بالشعر والشعراء على «علي محمود طه، وأحمد شوقي وأحمد رامي» فحسب؟! طبعاً لا، فالشعراء المعاصرون، لعبوا دوراً كبيراً في حياته، من خلال قصائدهم الثرة. والشاعر الذي كان له الأثر الأكبر، هو الشاعر الغنائي «أحمد فتحي». وتعود هذه العلاقة إلى منتصف الثلاثينيات، وبالتحديد إلى حادثة «إسماعيل صدقي باشا»[٦] إذ بعد ذيوع وانتشار هذه الحادثة في أوساط الكتاب والمثقفين الشبان، سعى عدد من الشعراء والكتاب للتعرف عليه، وكان من بين هؤلاء الشاعر «محمود أبو النجا»، و«محمود حسن إسماعيل»، و«صالح جودت»، و«أحمد فتحي».. كانوا جميعاً في بدايات حياتهم الأدبية، يهدفون إلى المستقبل بتوقد، ويتطلعون بأمل إلى شعر جديد يحل محل الشعر التقليدي في راميه وأغراضه، ويحلمون باحتلال المكانة اللائقة بين الشعراء. السنباطي الذي كان تواقاً بدوره، لأن يحتل مكانته بين أعلام الطرب والتلحين آنذاك، كان ما يزال واقعاً تحت تأثير النتائج التي نجمت عن الحادثة إياها. فابتعد عن المحافل الفنية والأضواء، ورسم لنفسه حدوداً لا يحيد عنها ولا يتجاوزها. لذا نجده في كل علاقاته مع الذين سعوا إلى لقائه والتعرف عليه، حذراً غاية الحذر. ولعل السبب في ذلك، ما أسفر عن تلك الحادثة من ملابسات ومضايقات، حجبت عنه أبواب الإذاعة، وأبعدت عنه شركات الأسطوانات، وأشلت عليه الصحافة الموالية. ويعزي بعض النقاد، اختيار السنباطي للعزلة التي آثرها على كل شيء، إلى هذه الحادثة التي كانت من الأسباب الرئيسية التي دفعته إلى ذلك.

وعلى الرغم من ابتعاده عن المجتمعات واللقاءات والزيارات، فقد أنس لهؤلاء الشعراء فأحبهم، وبادلوه الحب والود. وكان أكثرهم قرباً إلى نفسه ذلك الشاعر الرومانسي «أحمد فتحي» ففتح له قلبه، وشاركه همومه وأفكاره، واستفاد من تجربته الشعرية في تجاربه الموسيقية، وأقبل بنهم، يرشف من شعره الغنائي، ليلحن منه الروائع التي سار بها الناس، ترددها في مجالسها، وتترقبها كلما أطلت عليهم من هذا المطرب أو ذاك. ولكن العمر لم يمتد بأحمد فتحي البوهيمي العليل، إذ قضى وهو في شرخ شبابه، وذروة عطائه، ليهزّ موته السنباطي حتى الأعماق، ولتنطلق من ثم ألحانه في قصائده الخالدة «همسات» «فجر» «حديث عينين» و«المصباح الباكي».

صحيح أن أحمد رامي قدم جديداً من خلال الرومانسية الفرنسية التي تأثر بها في أثناء

(٦) تتلخص الحادثة في الزيارة المفاجئة التي قام بها سفاح مصر إسماعيل صدقي باشا لحفلة معهد الموسيقا العربية وكان السنباطي يعزف عند دخوله، فرفض متابعة العزف قائلاً: ده كلام.. أعزف للراجل ده...

دراسته في فرنسا، غير أن النكهة العربية الخاصة التي عبر عنها «أحمد فتحي» عن جيله مضموناً وموضوعاً كانت أغنى وأخصب.

شاعرية «محمود أبو النجا» هي الأخرى شاعرية خاصة، والخصوصية عند «أبي النجا» تجلت في القصائد القليلة التي لحنها السنباطي.. صحيح أنها نهلت بدورها في تلك الفترة من الرومانسية كمرحلة، إلا أن رومانسية «أبي النجا» تناولت مواضيع لم يسبق إليها، كغرام نجمة الزهرة بالقمر، التي لحنها السنباطي وغناها تحت إسم «الزهرة» أو «حب عصفور» لوردة في قصيدة «أين حبي» التي غناها السنباطي أيضاً في مطلع الستينيات.. كانت مواضيع جديدة في الشعر آنذاك، كما كانت تجديداً في التلحين والغناء، وفي الثوب المضيء اللائق الذي قدمت فيه.

يقول السنباطي: «الشعر بحر كبير، كلما غرف المرء منه ازداد امتلاءً واتساعاً...».

فهل لم يرو كل هذا الشعر غليل السنباطي التواق أبداً إلى المزيد منه؟!

الشعراء المبدعون في كل جيل قلة، والسنباطي عايش أجيالاً من الشعراء، ولحن للقلة النخبة من كل جيل. ولم يكتفِ بذلك، بل التفت إلى الماضي الذي أحبه، ليكرس فنه ويضعه في خدمة أمهات القصائد الحية على ألسنة الناس وفي ضمائرهم، فلحن لأبي فراس الحمداني «أراك عصي الدمع» معارضاً فيها كل الذين لحنوها قبلاً، ولأبي العلاء المعري «غير مجد في ملتي واعتقادي» وللبوصيري «بردته»، وأخضع شعرهم الصعب لموهبته التلحينية الخارقة، ولعلمه الموسيقي، وإذا أحصينا عدد الشعراء الذين لحن لهم أو عددنا بعضهم لوقفنا مذهولين، إذ قلما مر شاعر مرموق أو موهوب في حياته، دون أن يلحن له، وقلما سمع لشعراء لم يلقهم واستهواه شعرهم فلحنه دون استئذان. ومن هؤلاء الشعراء الذين عرفهم والذين لم يتعرف عليهم، والذين رحلوا وتركوا إرثهم: سامي باشا البارودي، إسماعيل صبري، أحمد شوقي، حافظ أبراهيم، الأخطل الصغير، عزيز أباظة باشا، عباس محمود العقاد، أحمد رامي، أحمد فتحي، أبو المجد الغزالي، علي محمود طه، إبراهيم ناجي، محمود أبو النجا، محمود حسن إسماعيل، صالح جودت، عبد الله الفيصل آل سعود، كامل الشناوي، طاهر أبو فاشا، نزاد قباني، فاروق شوشه، إبراهيم عيسى، أبو القاسم الشابي، أحمد مخيمر، أحمد العدواني، علي أحمد باكثير، فتحي سعيد، مصطفى عبد الرحمن، عبد الفتاح مصطفى، محمد إقبال، محمد الماحي، جوزيف حرب، وغيرهم... ومن ثم توطدت صداقته ببعضهم.

كان لكل واحد من هؤلاء الشعراء لونه الخاص، وفكره الخاص، ورؤيته الخاصة في الحياة.. منهم من كان كلاسيكياً بحتاً، رتع في رحاب التاريخ، ورحل تاركاً وراءه ما ينفع الناس، ومنهم من توجه بشعره توجهاً دينياً أو صوفياً داعياً الناس إلى الانعتاق من الحياة الدنيا إلى الحياة الآخرة، وتلمس الله والاندماج به. ومنهم أيضاً من كان رومانسي النزعة، وجد في الطبيعة والحب والخيال ملاذه الأبدي الذي يغنيه عن ملذات الحياة المادية وبهرجها، ومنهم من بحث في نضال الأمة وقوميتها وآمانيها وآمالها، وحض على الخلاص من القيود التي تكبل حرية الإنسان وتطلعاته إلى الحياة الأفضل...

جميع هؤلاء، نظموا شعرهم، في كل الأغراض، غير أن العواطف الإنسانية، وخاصة الحب، كان اللون المبرز عندهم، فخصوه بروائع تجاربهم، وبفيض من مشاعرهم، وأغنوه بالخيال والديباج، حتى كان لهم منه مجدٌ، وكان له منهم أمجاد...

من فيض هذا الشعر على مختلف أغراضه، كان السنباطي ينتقي درره وجواهره.. كان يرفض القصيدة العادية، نظماً وموضوعاً، حتى ولو كان صاحبها من الكبار المعروفين.. كانت القصيدة لا تستقيم عنده، إلا إذا حملت المعاني العميقة التي ترفع من سوية الناس الثقافية إذا ما رددوها من وراء ألحانه. وكانت القصيدة بعد ذلك، تخضع عنده من وراء عمله الفني إلى معاناة حقيقية ليأتي التعبير ــ نظماً ولحناً ــ متكاملاً، ثم تأتي بعد ذلك عملية انتقاء المؤدي التي كانت تقض مضاجعه لافتقار الساحة الفنية إلى «الأصوات المعبرة». وهو عندما يقول «الأصوات المعبرة» لا يعني الأصوات القوية، لأنها متوفرة وكثيرة، ولكن أكثرها يفتقر إلى مقدرة التعبير عن مضمون الشعر واللحن، وهذا الأمر جعل العديد من القصائد التي لحنها دون مستواها الفعلي التي قامت عليه كشعر ولحن. ومن هنا كان المؤدي بنظر السنباطي هو وحده القادر على إيصال الشعر ومعانيه ومضامينه إلى المستمع الذي يرفض أو يقبل ما يستمع إليه شعراً ولحناً وأداء. والذي يستمع إلى قصيدة «أشواق» بصوت المطربة «ميادة الحناوي» ثم يستمع إليها بصوت السنباطي يكتشف البون الشاسع بين الأداءين لهذه الغزلية الجميلة.

والسنباطي يتحدث كثيراً عن معاناته الذاتية في تلحين الشعر، فعندما سئل عن قصائد قام بتلحينها للحمداني، وشوقي، والمعري، وحافظ إبراهيم، وناجي، وغيرهم أجاب:

إن كل هؤلاء الشعراء من العمالقة، ولكل واحد من هؤلاء إشعاعه وبريقه في ترتيب

معانيه وفكرته، ولكل واحد منهم قيمته عندي من الناحية الشعرية والتعبيرية، لذا تراني أعطي لكل واحد منهم طابعه، وعليه فإن لحني لشعر حافظ إبراهيم يختلف عن لحني لشعر شوقي.. كل له لونه اللحني الخاص.. تتحكم في اللحن هنا انطباعات عن الشاعر، وقدرته على صوغ الكلمات، وحلاوة اللفظ، والفكرة الهادفة التي ألف الشاعر من أجلها قصيدته، فالفكرة هي التي خلقت لديه الشعر، ولهذا أركز عليها قبل أن أبني لحني. أما الملحن الذي يقوم بوضع اللحن أولاً، ثم يبحث عن كلمات أو شعر ليركبه على اللحن، فهذه عملية من أولها إلى آخرها خاطئة، إذ المفروض أن يعيش الملحن مع الكلمات ومعانيها أولاً، فيشعر بما يجول في نفس الشاعر من أحاسيس وبعدها يطيع اللحن وفقاً للانفعالات التي تثيرها الكلمة لديه.. يجب أن يعيش الملحن مع المعنى أولاً، وإلا بات اللحن مفتعلاً وغير طبيعي...

وبعد رحيل أم كلثوم سئل عمل إذا كان ما يزال يعشق تلحين القصائد فأجاب:

— إنني أعشق قراءة الشعر، وكما يستهويني شعر المبدعين في مصر، فأنا أقرأ أيضاً للملهمين من كل بلد عربي.. ولكن أين الأصوات التي تستطيع أن تغني ما أنتقيه من الشعر العربي، حديثه وقديمه؟! ليس لدينا سوى أصوات ضعيفة، يغطي ضعفها، الضجيج الذي ينبعث من آلات الفرق الموسيقية التي تصاحبها، فتؤذي الأذن. ولم يبق من القادرين على غناء القصائد سوى سعاد محمد، ولكن أين هي الآن؟!

يقول الشاعر مصطفى عبد الرحمن وهو من أصدقاء السنباطي القلائل ما يلي:

كان يحس بالكلمة إحساساً عميقاً... وبرغم أنه لحن العديد من درر الشعر العربي، ورسخت قدمه في تلحين القصائد رسوخاً لم يجاره فيه أحد، إلا أنه كان لا يلحن أية قصيدة إلا بعد أن يمعن النظر فيها إمعاناً دقيقاً، بحيث يفهم تفاصيل التفاصيل لمعانيها وجوهاً.

والشاعر مصطفى عبد الرحمن لم يكن الوحيد الذي تحدث عن علاقة السنباطي بالشعر والشعراء، فأحمد رامي، وعبد الفتاح مصطفى، وكامل الشناوي، وغيرهم أدلوا بالعديد من الآراء التي أجمعت كلها على أنه سيد من لحن الشعر بعمق قلما جاراه فيه أحد...

وفي رأيي أن السنباطي يشبه عباس محمود العقاد في ناحية واحدة على الأقل، فالسنباطي لم يتم دراسته الابتدائية، ومع ذلك فإن قدراته في استيعاب الشعر الكلاسيكي

وفهمه والشعر المعاصر وروايته، وانتقاء ما يخلب لبه منه ليلحنه، يجلعنا نقف مشدوهين أمام هذا العملاق شبه الأمي الذي استطاع أن يغوص وراء أصعب أنواع الأدب ليعالجه موسيقياً، كذلك الأمر بالنسبة للعقاد، الذي لم ينل من الدراسة المدرسية ما يؤهله لأن يحتل تلك المكانة الخارقة في الحياة الأدبية، ومع ذلك برهن بجهوده الشخصية، وبقراءاته الغنية، وبمعالجاته لكل أنواع الأدب، وبانتاجه الثر، عن طول باعه في كل ما أعطى، وعن تميزه وتفرده بالأسلوب الشيق الذي اتبعه، حتى غدا هو الآخر مدرسة قائمة بذاتها.

فـــن تلحيـــن القصيـــدة

لم تعرف القصيدة حتى القرن الماضي، قالباً معيناً في التلحين، والتقليد الوحيد الذي كان متبعاً في تلحين القصيدة هو «الارتجال»، وحتى عشرينيات هذا القرن كان تلحين القصيدة يعتمد على مقدمة موسيقية مثل «الدولاب»[٧]، وعلى ارتجال المغني في غناء أبيات القصيدة. وكانت الأبيات الأولى، أو البيت الأول يشكل ما يعرف موسيقياً بالمذهب. وهذا «المذهب» تؤديه الرديدة بعد كل «دور» من أدوار القصيدة ــ أي بعد كل مقطع شعري من مقاطع القصيدة ــ[٨]. وقد ظلت القصيدة تلحن بهذا الأسلوب البدائي إلى أن خلصها الشيخ «أبو العلا محمد» من ارتجال المطرب، بتلحين أبياتها بيتاً بيتاً، ملزماً المطرب بالغناء وفق التلحين الموضوع لها. ثم جاء «محمد القصبجي» الذي كان زميلاً لأبي العلا محمد، فاستبدل الدولاب بمقدمة موسيقية معبرة، كما في قصيدة «إن حالي في هواها عجب»، وقصيدة «خاصمتني» لرامي. وهذه الإصلاحات التي تمت في العشرينيات اهتم بها محمد عبد الوهاب، فأولاها عنايته، ولكنه وقف وسطاً، فهو لم يأخذ بطريقة القصبجي في إلغاء «المدخل» مباشرة، وظل محافظاً على التقليد المتبع الذي نلمسه في قصائد «خدعوها بقولهم حسناء»، و«أنا انطونيو»، في العشرينيات، و«يا جارة الوادي» و«تلفتت ظبية الوادي» في أوائل الثلاثينيات ــ وكل هذه القصائد لشوقي» ــ ومن ثم عمل بإصلاح القصبجي، فاتبعه وطور فيه.

أما السنباطي الذي دخل معترك الحياة الموسيقية في أواخر العشرينيات، وأعطى

---

(٧) الدولاب، ويطلق عليه أيضاً اسم «المدخل» هو عبارة عن تأليف آلي قصير مهمته الاستهلال أو التمهيد لوصلة موسيقية أو غنائية.

(٨) راجع الصفحة ٤٤ من كتاب الأغنية العربية، تأليف صميم الشريف، صادر عن وزارة الثقافة ١٩٨١.

قصيدته الأولى «يا مشرق البسمات» بأسلوب «الدولاب» وكذلك في قصيدة شوقي «مقادير من جفنيك» فقد استفاد من تجارب محمد عبد الوهاب والقصبجي، ليخرج فيما بعد بقالب القصيدة المتعارف عليه اليوم.

تابع محمد عبد الوهاب والقصبجي تطوير فن تلحين القصيدة طوال سني الثلاثينيات، وكان لاحتكاك محمد عبد الوهاب بالموسيقا الغربية فضل في ذلك، فغنى قصيدة «مهيار الديلمي» الشعوبية «أعجبت بي» غناء حديثاً، أنهى به ما كان يمت لتلحين القصيدة القديم كل صلة، كذلك فعل القصبجي عندما لحن لأسمهان قصيدة «ليت للبراق»، وقصيدة «أسقنيها بأبي» للأخطل الصغير، وفي الفترة نفسها تقريباً لحن السنباطي قصائد «عيد الدهر» لشوقي، و«يا نديم الصبوات» لعباس محمود العقاد، و«همسات» لأحمد فتحي. وفي هذه القصائد نلمس اتجاهين سار بهما، الأول خص به الشعر العمودي، والثاني كرسه للشعر الغنائي، فكان ذلك أول خطوة في طريق مستقبل تلحين القصيدة، فقد ابتعد عن الدولاب في قصيدتي شوقي والعقاد، واستبدله بمقدمة موسيقية قصيرة نوعاً ما، مهد بها للغناء، بخلاف القصيدة الثالثة التي تشرق بالحداثة، في مقدمتها ولوازمها الموسيقية.

كانت تجارب محمد عبد الوهاب في تلحين الشعر والقصيدة عموماً، من التجارب الناجحة، ولكنه لم يعتمد قالباً معيناً، بل قالباً «وهابياً» خالصاً، فهو لم يأخذ من القديم سوى العرض الصوتي، بعد أن استغنى عن المدخل التقليدي، ولم يسر على قالب جديد مبتكر يمكّن الموسيقيين من اتباعه والأخذ به، والذي كان يربط بين قصائده الأولى «أنا انطونيو وخدعوها ويا جارة الوادي» وغيرها، أصبح معدوماً في قصائده الأخرى التي ظهرت بعد ذلك تباعاً، «أعجبت بي، على غصون البان، سجا الليل» وغيرها، كذلك الأمر بالنسبة لكلاسيكياته القليلة نسبياً «الجندول، الكرنك، كيلوباترا، النهر الخالد» وغيرها، لأنه لم يعتمد فيها قالباً واحداً، بل حرر نفسه من الالتزام بقالب معين بصورة مطلقة، من أجل أن يعطي المعاني التي يحسها ويفهمها من وراء أبيات القصيدة، فالقصيدة عنده لم تعد تعتمد على مقدمة ولوازم وقفلات غنائية، بل أضحت تخضع لما يوحيه إليه خياله الموسيقي وفهمه للشعر، وإذا كانت كلاسيكياته تتشابه في أسلوب تلحينها كمرحلة بالنسبة لقصائد «الجندول، الكرنك، كيلوباترا» فإنه عاد إلى هذا الأسلوب في «النهر الخالد» لأنه لم يستطع الانفلات من الأسلوب الذي اتبعه وسيطر عليه، ثم عاد إليه ثانية في «دعاء الشرق»...

لقد وقف محمد عبد الوهاب بفنه وصوته في جانب، وزكريا أحمد والقصبجي والسنباطي في جانب آخر.. كان لكل واحد من هؤلاء رؤيته الخاصة في كل أنواع الغناء، فزكريا أحمد الذي يحترم أسلافه الكبار، رأى في استبدال الدولاب بالمقدمة الموسيقية تطويراً فشارك فيه مستفيداً من خطوات أبي العلا محمد والقصبجي، وكان قد سبقهما في ألحانه لمنيرة المهدية، وفتحية أحمد، وصالح عبد الحي في التخلص من الارتجال إلى حد ما، بعد أن ترك للمغني حرية الارتجال في الأبيات غير الموزونة، وأبرز القصائد التي لحن في أوائل الثلاثينيات قصيدة «أكذب نفسي» لأم كلثوم، و«أضحى التنائي» لفتحية أحمد و«ابن زيدون» ثم أعطى لأم كلثوم رائعته الخلاقة «قولي لطيفك ينثني» التي برهن من خلال مقاماتها الموسيقية الثلاثة التي ابتعها فيها أنه شيخ الملحنين بحق، ولا نعرف له بعد هذه القصيدة العملاقة أعمالاً شعرية هامة. وعلى الرغم من إبداع زكريا في كل ما أعطى، فقد ظل في كل أعماله في القصيدة وغير القصيدة تقليدياً ومحافظاً في كل شيء.

أما محمد القصبجي فقد انصرف عن القصيدة إلى فن المونولوج الذي ارتقى به، واهتم بالمونولوج الشعري باتباع أسلوب المونولوج في تلحين الشعر الغنائي الذاتي، وفي هذا اللون من الغناء بزَّ القصبجي جميع أقرانه، فغنت أم كلثوم مونولوج «أيها الفلك» ومونولوج «انظري هذه دموع الفرح» إلا أن القصبجي عاد إلى الأسلوب الذي سار به في أواخر العشرينيات فلحن لأسمهان قصيدة «هل تيم البان»، ويذكرنا القصبجي بهذه الردة، بكبار مؤلفي الغرب، الذين عادوا ينهلون في تآليفهم من بحر الموسيقي العظيم «باخ» ومن أسلوبيته في التأليف.

يقول السنباطي:

الشعر أرقى أنواع الأدب، فيجب والحالة هذه أن تكرس له أرقى أنواع التلحين، لأنه الوسيلة الوحيدة للارتفاع بالمستوى الثقافي والفني للجماهير، ولن يتم هذا إلا عن طريق أقرب وسيلة للتعبير عن الجماهير التي هي الغناء، لأنه ألصق الفنون وأقربها إلى نفوس الجماهير. هذا القول يعني أن السنباطي يريد دوراً فعالاً وإيجابياً للجماهير. يريد اتصالاً حقيقياً يرتفع ويسمو بها عن طريق طرب نفسي شاعري بعيد غاية البعد عن الطرب الغريزي، والشعر هو الوحيد الذي لا يستقيم تلحينه مع الطرب الغريزي.

والسنباطي كفنان جاد وملتزم في عمله، فرق بين نوعين من القصائد في تلحين

القصيدة: القصيدة الحديثة والقصيدة العمودية، ففي القصيدة الحديثة ارتأى من خلال تجاربه وتجارب القصبجي ومحمد عبد الوهاب، أن تختص بأسلوب حديث يعبر عن عصريتها، أما بالنسبة للقصيدة العمودية فنجده قد أخضعها لقالب فني طوره عن القالب القديم الذي سبق للقصبجي وأبي العلا محمد أن عالجاه، فجعله يتحمل كثيراً من الضغط والزخم اللحني والعرض الصوتي ليتحدث موسيقياً من خلاله بلغة العصر. كذلك فرق بين نوعي القصيدة الحديثة: القصيدة التي تنظم في الأصل بهدف غنائي بحت، والقصيدة التي تنظم بعيداً عن ذلك. وإذا عرفنا أن القصيدة العمودية تنظم في الأصل بهدف غير غنائي، وتعبر عن معاناة أو تجربة شخصية للشاعر في الحياة، أو عن مناسبة وطنية أو قومية، أو عن شتى العواطف الإنسانية، أدركنا عمق التجربة التلحينية التي عاشها السنباطي في أجواء كل الشعر الذي لحن من عمودي وحديث، باعتباره سيد القصيدة غير المنازع في تلحينها.

يمكن اعتبار قصائد «رأى اللوم من كل الجوانب فراعه» لأمين النحاس، و«ظنون» و«يا لواء الحسن» لاسماعيل صبري، و«سلوا كؤوس الطلا» و«سلوا قلبي» لأحمد شوقي، المحاولة الأولى الجادة في تلحين القصيدة العمودية. وقصائد «همسات» لأحمد فتحي و«الزهرة» لمحمود أبو النجا، و«أغار من نسمة الجنوب» و«اذكريني كلما الفجر بدا» لأحمد رامي، من التجارب الناجحة في القصيدة الحديثة.

اعتمد السنباطي في كل القصائد العمودية المنظومة بهدف غير غنائي على مقدمة موسيقية قصيرة، وعلى لوازم موسيقية تتوالد من لازمة أساسية، ومن مقامات مختلفة وقريبة من المقام الأساسي. والجمل الموسيقية القصيرة التي تقطع بين الأبيات تترجم الشعر ترجمة موسيقية، تحمل في أعطافها أبعاداً درامية عند كل قفل.

أما في الشعر الحديث الغنائي فهو بدءاً من قصيدة «همسات»:

أنا همس في سمع الوجود فاسمعيني
أنا حلم بأجفان الليالي فانطريني

وقصيدة «الزهرة»:

يا نجمة في شباكي ذهلت عن كل نجم
هوايا نفس هواك فهل تراك تحمي

وقصيدة «فجر» و«حديث عينين» لأحمد فتحي، و«أحلام الزهور» لصالح جودت، ومروراً بقصائد «ذكريات» لرامي، و«المصباح الباكي» لأحمد فتحي، و«أشواق» لمصطفى عبد الرحمن و«أين حبي» لأبي الوفا، وانتهاء «بنغم ساحر» لجورج جرداق، و«يا حبيبي» لابراهيم عيسى، وغيرها. رسخ أسلوبه في تلحين القصيدة الحديثة الذي يعتمد على مقدمة خصبة طويلة نوعاً ما، وعلى لوازم شاعرية مولدة من لازمة أصلية ــ كما في القصائد المستقلة ــ أو مستقلة، لا تقل شاعرية عن المقدمة، وعلى جمل موسيقية تضفي جواً خاصاً على الشعر، فيزيد المعنى عمقاً ووضوحاً.

وإذا نحن قارنا بين قصائده الأولى في أواخر الثلاثينيات والأربعينيات، وقصائده في الخمسينيات والستينيات، وحتى آخر قصيدة لحنها «يا حبيبي» في العام ١٩٨٠ ــ أي قبل وفاته بعام واحد ــ فإننا لا نجد أسلوبه الذي أبدعه في التلحين، قد اختلف، لا من ناحية المقدمة الشاعرية المشرقة أحياناً، والديناميكية أحياناً أخر، ولا من ناحية اللوازم الوضاءة والتعبير المطلق عن الشعر المغنى، ولا من جهة الأصالة الشرقية ذات السمات العربية الصافية. والتطور الذي طرأ على أعماله هو التلوين في الأسلوب الملازم للشخصية، الذي فرضه تطور «التخت الشرقي» وانتقاله من الصورة التي كان عليها إلى الصورة الجديدة للفرقة الموسيقية، فاللون السنباطي ظل كما هو، وعايش العصر وانتقل معه مع تطور الحياة معبراً من خلاله عن هذا التطور، ورافضاً في الوقت نفسه الشوائب التي تسيء إلى الحياة الفنية بتقليعاتها التي لا تنتهي في الغالب إلا كما بدأت إلى زوال.

السنباطي الذي عالج كل أنواع الشعر، فرّق أيضاً في تلاحينه، بين القصيدة الوطنية والقومية، وبين القصيدة الدينية وبين القصيدة الغزلية، والغزلية الرومانسية، وبين القصيدة السينمائية، فأعطى كل نوع من هذه الأنواع حقه في التعبير الموسيقي والغنائي، وسما بها كلها، حتى اكتسب فن تلحين القصيدة على يديه، ملامح عميقة الجذور، ذات صفات سنباطية، وغدا الملحنون جميعاً دون استثناء بما فيهم الكبار يخشون ويتهيبون تلحين القصيدة بعد أن هيمنت بطابعه الذي طبعها فيه على التلحين، لدرجة أن الملحن المعروف «أحمد صدقي»، عندما لحن قصيدة «أنا ذكرى» لنجاة الصغيرة، لم يستطع التحرر من تأثير السنباطي. ويظنها الكثيرون، حتى الضالعون في العلم، أنها من تلحين السنباطي. كذلك الأمر بالنسبة للفنان «حليم الرومي» الذي لحن وغنى قصيدة «إذا الشعب يوماً» قبل

السنباطي ، فحسبها الكثيرون حتى وقت قريب من ألحان السنباطي ، وذلك لأن الرومي التزم بأسلوب سيد القصيدة في تلحينها .

والسنباطي ميّز في تلحينه للأغنية ككل ــ قصيدة أو غير ذلك ــ بين الأغنية التي تغنى أمام الجمهور في حفلة عامة ، والقصيدة التي تذاع من الإذاعة أو التلفزيون ، أو المسجلة على أسطوانات . فالأغنية التي تخاطب الجمهور مباشرة وتتبادل معه الانفعالات ، وردود الفعل من استحسان وتصفيق وآهات وما إلى ذلك ، تختلف في تلحينها عن تلحين الأغنية التي تخاطب المستمع في خلوته مع نفسه .

وبصورة عامة فإن الأغنية التي تخاطب الجمهور مباشرة ، فرضت على السنباطي قفلات ينفعل بها الجمهور الذي يتوخى طرباً حقيقياً ، وفرضت عليه الاعتماد على نوع من المد والترجيع والعرض الصُوتي في الالقاء الغنائي ، والارتقاء ، وبخاصة في القصيدة إلى مستوى الشعر بألحان لا تتزلف ولا تستجدي ، وهو في هذا يختلف عن زكريا أحمد الذي يختار ألحاناً مستجدية ، وعن محمد عبد الوهاب الذي أراد أن يضع شيئاً مختلفاً في كلثومياته فكبا به الجواد في القفلات المخالفة لأسلوبية السنباطي ، على الرغم من جمالها ، ولم يتحقق ما أراده من معارضة السنباطي في ذلك ، بينما حاكى القصبجي في أعماله ــ على اختلاف الأسلوبين ــ التي حلق فيها إلى مستوى من الرقي الفني المتفرد ، على الرغم من أنه لم يلحن لأم كلثوم شعراً منذ أوائل الأربعينيات . والقصبجي برغم سكوته وتوقفه عن التلحين منذ العام ١٩٤٦ ، وزهده في الصحافة والدعاية لنفسه ، هو شيخ المجددين على الإطلاق .

مراحل تلحين القصيدة عند السنباطي

اجتاز تلحين القصيدة عند السنباطي مراحل ثلاث ، ونلاحظ في كل مرحلة من هذه المراحل عامل الإصرار على الارتفاع بالمستوى الفني للجماهير ، والارتقاء بها إلى مستوى التذوق الرفيع وإحلال الطرب النفسي محل الطرب الغريزي الذي ما زال يسود الغناء الدارج حتى اليوم .

المرحلة الأولى

في المرحلة الأولى، مرحلة القصائد العمودية «ظنون، رأى اللوم، يا لواء الحسن، سلوا كؤوس الطلا، سلوا قلبي وغيرها» لفتحية أحمد والسنباطي وأم كلثوم، ومرحلة القصائد الحديثة والغنائية كما في «أغار من نسمة الجنوب، اذكريني، الزهرة، حديث عينين، أحلام الزهور» وغيرها، لأم كلثوم والسنباطي وأسمهان وأمال حسين. نلاحظ أن أسلوبي التلحين اللذين اتبعهما في القصيدة العمودية والقصيدة الحديثة والغنائية، قد استقاما وأسلما له القياد، بعد أن غابت نهائياً العجمة الغنائية التي ظلت تلازم التلحين العربي من وراء أصوات منيرة المهدية وفتحية أحمد ونادرة الشامية.

استمرت هذه المرحلة في تصاعدها، وتمكن السنباطي إبان الأحداث في عهد الملكية من إذكاء الحماس الوطني والقومي بنفس بديع وعفوية صادقة من وراء قصائد رامي وشوقي وحافظ إبراهيم، بعد أن تخلص من الحماسة التقليدية المتبعة في النشيد، وكان نشيد الجامعة لرامي، الذي لحنه عام ١٩٣٦ الانطلاقة إلى الأسلوب الجديد الذي اتبعه في القصيدة الوطنية والقومية. فكانت «سلوا قلبي» الدينية التي حركت الشعور الوطني، و«السودان» و«النيل» وكلها لشوقي، قمة في الصنعة الفنية، ومثالاً يحتذى في إثارة الشعور القومي وإذكائه، ثم جاءت الدرة الفريدة في تاج القصيدة «مصر تتحدث عن نفسها» لحافظ إبراهيم لتتحدث ببلاغتها اللحنية عن بلاغتها الشعرية، ولتعبر عن المعاني بمقدرة لم تسبق ولم تلحق. ويمكن اعتبار هذه القصيدة خاتمة ألحان المرحلة الأولى التي يمكن وصفها بالشمس التي تشع بنورها على أعمال المرحلة الثانية لتأثيرها القوي عليها.

المرحلة الثانية

في هذه المرحلة، ظهرت «رباعيات الخيام» كدرة فريدة في تاج القصيدة، وعلى الرغم من تباين ألحانها مع ألحان القصائد الأخرى التي ظهرت بعد ثورة تموز / يوليو ١٩٥٢ «كذكريات» لرامي و«المصباح الباكي» لأحمد فتحي، فهي تؤلف مع غيرها مما سنتطرق إليها، ألحان المرحلة الثانية، وفي هذه المرحلة ظل السنباطي يفرق من خلال الأسلوبين اللذين اتبعهما بين قالب القصيدة الغنائية «ذكريات، المصباح الباكي» وقالب القصيدة التقليدي «رباعيات الخيام» ففي الأولى نلمس من وراء المقدمات الطويلة إصراره على الأسلوب الذي

ابتكره، بينما ظل في «الرباعيات» مخلصاً لتعاليم أسلافه الكبار. فالمقدمة قصيرة تمهد للغناء، واللوازم الموسيقية منبثقة عنها، وغناء الأحرف والكلمات أصبح رشيقاً.

وفي هذه المرحلة، تجاوب السنباطي مع الأحداث الكبرى[٩] فانعكس كل ذلك على مجمل ألحانه من وطنية وقومية وعاطفية لتعبق كلها بأريج خاص ميّز هذه المرحلة عن سابقتها، فتوهجت قصائد «صوت السلام، قصة السد، لنا النيل، يا ربى الفيحاء، وبغداد». وأضاءت الغزليات سماء الوطنيات وأضفت عليها مزيداً من التوهج، كما في قصائد البرنامج الإذاعي رابعة العدوية الصوفية، ورباعيات الخيام لنجاة الصغيرة التي تبذذ بريقها في زحام الوطنيات، و«ثورة الشك» و«ليته يعرف المللا» و«يا لعبة الأيام».

وعلى الرغم من كل هذه الألحان التي اتسمت بروح تجديدية عالية، فإنه لم يعط القصيدة بشقيها في هذه المرحلة البعد النهائي الذي طمح إليه، فهي ــ كما يبدو ــ لم تكتمل، والسبب الذي جعله ينأى عن تصعيد فن القصيدة بتحويل الموسيقا إلى شعر، الأحداث الوطنية والقومية التي جرفته فيما جرفت، فكرّس روائعه لها كأعمال مرحلية، ويبدو أنه اكتشف، أن هذه الأعمال تنتهي مهمتها بانتهاء الحدث، مهما استهلك من زمن، فانصرف عنها متأخراً ليعود سيرته الأولى في نحت أعماله وخاصة في القصيدة.

ويمكن إجمال هذه المرحلة بتأكيد أسلوبيه في نوعي القصيدة، وتصعيدهما ليلبغ فيهما شأواً بعيداً. وكانت آخر قصائده الحديثة الغنائية في تلك المرحلة «المصباح الباكي» وآخر قصائده العمودية قصيدة «تائب تجري دموعي ندما» الدينية.

المـرحلـة الثـالثـة

بدأت المرحلة الثالثة في تطوير القصيدة عند السنباطي إبان الفترة التي أخذ فيها محمد عبد الوهاب يلحن لأم كلثوم، ومن خلال تلك الألحان، اكتشف أن محمد عبد الوهاب يحاول العودة في موسيقاه إلى فترة الخمسينيات على الرغم من استخدامه لآلة الكيتار الألكترونية في الفرقة الموسيقية، لأن إدخال آلات جديدة كما يقول السنباطي ليس تجديداً أو تطويراً، والتطوير أو التجديد يجب أن يكون في اللحن. واكتشف أيضاً، كما حدث معه من

(٩) راجع الصفحات ١٨٣ ولغاية ١٩١ من هذا الكتاب.

قبل، أن الآلات الغربية التي أدخلت على الفرقة الموسيقية منذ العام ١٩٣٦ لا يمكن لها أن تعيش في الفرقة العربية، لأنها آلات مقيدة ولن تستطيع مماشاة ربع الصوت المقامي التقريبي، وبالتالي فهي لن تستطيع الحياة في الفرقة الموسيقية العربية إلا في نطاق ضيق، ولن يستعان بها إلا عند الحاجة إليها، ومع ذلك فقد أغرته محاولات بليغ حمدي ومحمد عبد الوهاب ومن قبلهما القصبجي وفريد الأطرش، لأن . مود إلى التجريب في هذا المضمار، فأدخل آلة البيانو التي سبقه محمد عبد الوهاب إلى استخدامها في الثلاثينيات في قصيدة «الصبا والجمال» التي ظهرت في فيلم «يوم سعيد»، في أعماله الجادة لأول مرة في قصيدة «أراك عصي الدمع»، مبرهناً بذلك عن قصد أو غير قصد، على عقم كل محاولة من هذا القبيل.

أصبح قالب القصيدة يتألف بصورة نهائية بالنسبة للقصيدة العمودية، من مقدمة قصيرة شاعرية جداً، يدخل بعدها الغناء الذي ينتهي في الأدوار — أي المقاطع — بقفلات غنائية، تليها لوازم موسيقية تسمو بالمستمع إلى أجواء الشعر، كما في قصيدتي «أراك عصي الدمع» و«الأطلال» حيث غدت الموسيقا نوعاً من القراءة الشاعرية في «أراك عصي الدمع» ولوحة من الخيال المجسّد في «الأطلال»، وفرحاً رومانسياً في قصيدة «أقبل الليل». وفي هذه القصيدة لجأ السنباطي إلى توليد ألحان جديدة من لوازم أساسية على طريقة الغرب، تأكيداً للهدف الذي بدأه في «أراك عصي الدمع» فهي مع «الأطلال وأقبل الليل» تستقي من منهل واحد. أما الأورج الألكتروني الذي استخدمه في المقدمة بعد «الناي» وفي مواضع ضئيلة أخرى، فلم يكن سوى رمز وتصوير للعبادة الليلية التي مارسها الشاعر من خلال ذكرياته.

لقد نجح السنباطي، في استخدام آلة الأورج الالكترونية، ولكن استخدامه هذا ظل عقيماً دون فائدة، وإن أدى المطلوب منه، والتجديد لم يكن في استخدام هذه الآلة، وإنما بالعمل العظيم الذي جعل الموسيقا شعراً، والشعر موسيقاً.

بعد «أقبل الليل» ظهرت قصائد عديدة، أكد من ورائها هدفه الشاعري، وبعض هذه القصائد من الشعر الغنائي، وبعضها الآخر من الشعر العمودي، وفيها مزج بين أسلوبيه في تلحينها، ففي قصيدة «من أجل عينيك» لعبد الله الفيصل، وقصيدة «إذا الشعب يوماً» للشّابي، وقصيدة «أمشي إليك» لجوزيف حرب، وكلها من الشعر العمودي التي لم تؤلف أصلاً بغرض الغناء، نجده في الأولى، لجأ إلى مقدمة مؤلفة من ثلاثة أجزاء: الأول هادىء، والثاني ديناميكي استخدم فيه الكيتار الكهربائي مسايراً الموجة الدارجة، والثالث — الذي يستهل به الغناء — افتتاحي تشرق فيه نغمة «البيات» بسمو كما لم تشرق قبلاً، كدليل على

الروح الغنائية التي ستسود أبيات القصيدة الأولى. كذلك نهج في قصيدة الشّابي التي ترك فيها للمايسترو «نصير» حرية التوزيع تحت إشرافه، نهجه في «أقبل الليل» و«من أجل عينيك». أما في قصيدة المعري وقصيدة جوزيف حرب «أمشي إليك»، فقد حافظ فيهما على ما اتبعه في «الأطلال» و«أراك عصي الدمع» مع غنى رفيع المستوى في التعبير.

في القصائد الحديثة التي نظم أكثرها بهدف الغناء، صعَّد أسلوبه المتميز والخاص بهذا النوع من الشعر، محافظاً فيه على المقدمة الطويلة واللوازم الوضاءة، فغنى بنفسه في مرحلة متقدمة عن السبعينيات قصيدتي «أشواق» و«أين حبي» ثم في السبعينيات قصيدة «آه لو تدري» وقصيدة «انتظار» بمصاحبة عوده فقط، وغنت عزيزة جلال «لقاء» لعبد الرحمن مصطفى، وسعاد محمد «اللقاء» لابراهيم ناجي، ووردة والسنباطي «يا حبيبي» لابراهيم عيسى، ووديع الصافي والسنباطي أيضاً قصيدة «نغم ساحر» لجورج جرداق، التي تذكر كثيراً، على الرغم من أنها من الشعر الحديث، بكلاسيكيات السنباطي الأخيرة الخارقة. في قصيدة «آه لو تدري» اكتفى بلازمة استهلالية مخالفاً فيها مقدماته الطويلة في هذا النوع من الشعر، وهي مسجلة بصوته وعلى عوده، وتذكر مع قصيدة «انتظار» بكلثومياته الشهيرة في قصائد المرحلة الثانية «ذكريات» و«المصباح الباكي» وتختلف «آه لو تدري» عنهما في التجديد اللحني في المقدمة. وإذا تجاوزنا كل هذه القصائد إلى قصيدة «يا حبيبي» التي سجّلها بصوته مع الفرقة الماسية بعد نجاح هذه الفرقة في تقديمها مع وردة في حفلة شم النسيم عام ١٩٨٠، فإننا نجد السنباطي قد شمخ فيها شموخاً جعلت محمد عبد الوهاب يقول غامزاً من قناة السنباطي: هو في العمل ده بيورينا عضلاته.

وهذا القول هو رد على نقد السنباطي واستهجانه للحن «فاتت جنبنا» لمحمد عبد الوهاب الذي غناه عبد الحليم حافظ والفقير في مادته اللحنية.

وقصيدة «يا حبيبي» بالذات، هي رد على لحن محمد عبد الوهاب لأغنية «يوم وليلة» الذي غنته وردة، إذ استطاع السنباطي أن يلجم «الزعيق» المأثور عن وردة في هذه القصيدة، بينما لم يستطع محمد عبد الوهاب ذلك في «يوم وليلة» وإن نجح بعد ذلك في أغنية «أنده عليك».

والسنباطي أبرز كما يقول محمد عبد الوهاب، كل عضلاته في هذه القصيدة، فعدا

المقدمة الشاعرية جداً والرائعة الذي يشوه تأثيرها اللحن النابض ذي الايقاع المتميز الذي يليها، استخدم الايقاع المصمودي طوال النصف الثاني من الأغنية بإعجاز لم يسبق إليه من وراء اللوازم التي ولدها من بعضها، والتي تتصاعد باستمرار لتؤكد التأثير التام المستقى من مضمون القصيدة. كما أن القفلات السنباطية الحراقة، عبرت تماماً عن الهدف الغنائي الذي رمى إليه من وراء التطريب الراقي الذي أعطى، فتمكن من تحقيق الإثارة الجماهيرية التي برع بها، والتي حط بها بهدوء عند المقطع الشعري الذي يسبق القفل، ليريح المستمع، وليقدم له من جديد طرباً أنيقاً، يدفع للتأمل قبل أن يقوده إلى القفل الذي يذكرنا أسلوبه بقفل الأطلال.

وبرغم عظمة «يا حبيبي» فإن السنباطي الذي أصرّ على التقيد بالأسلوب الذي رسمه للقصيدة الثانية قد أساء للمقدمة الشاعرية عندما زج اللحن الديناميكي الجميل فيها.

يمكن القول بعد هذا، إن قالب القصيدة بنوعيه، قد اكتسب بفضل السنباطي أبعاده النهائية، فغدا قوياً متماسكاً شامخاً، وأتاح للملحنين أن يبدعوا من خلاله، تماماً كما فعل القصبجي في المونولوج عندما شمخ بالمونولوج، وزكريا أحمد بالطقطوقة والأغنية الطويلة، وفريد الأطرش بالأغنية الخفيفة الدارجة القصيرة، والسنباطي بكل أنواع الغناء الذي ذكرت.

يشير تقرير مستشار جمعية المؤلفين والملحنين، إلى أنه لحن لستة وخمسين من الشعراء وكتاب الأغنية والزجالين، وإن من بين هؤلاء سبعة عشر شاعراً فقط، مع أن القصائد التي لحن تدل دلالة قاطعة على أنه لحن لأكثر من سبعة وثلاثين شاعراً هم:

إبراهيم عيسى، إبراهي ناجي، أحمد أبو الوفا، أحمد رامي، أحمد شوقي، أحمد العدواني، أحمد فتحي، أحمد مخيمر، الأخطل الصغير، إسماعيل صبري، أمين النحاس، أبو العلاء المعري، أبو فراس الحمداني، أبو القاسم الشابي، أبو المجد الغزالي، البوصيري، جورج جرداق، جوزيف حرب، حافظ إبراهيم، سامي باشا البارودي، صالح جودت، طاهر أبو فاشا، عباس محمود العقاد، عبد الله الفيصل آل سعود، عزيز أباظة باشا، علي أحمد باكثير، علي محمود طه، عمر الخيام، فاروق شوشه، محمد إقبال، محمد الماحي، محمود أبو النجا، محمود الجاسر، محمود حسن إسماعيل، مصطفى عبد الرحمن، ونزار قباني.

كذلك الأمر بالنسبة للشعراء من كتاب الأغنية الذين يفوق عددهم عدد ما ذهب

إليه التقرير منهم : إبراهيم رجب ، أحمد رامي ، أحمد منير ، حسين السيد ، حسين المانسترلي ، حيرم الغمراوي ، سعيد عبده ، صلاح جاهين ، عبد الباسط عبد الرحمن ، عبد العزيز سلام ، عبد اللطيف البسيوني ، عبد الفتاح مصطفى ، عبد المنعم السباعي ، عبد الوهاب محمد ، علي مهدي ، فتحي سعيد ، فتحي قوره ، مأمون الشناوي ، محمد علي أحمد ، محمود بيرم التونسي ، محمود حسين ، مرسي جميل عزيز ، ميخائيل يعقوب ، يونس القاضي .

وكان نصيب أحمد رامي أكبر من نصيب زملائه الشعراء وكتاب الأغنية ، إذ لحن له حوالي مئة قصيدة وأغنية ، منها أربع وثلاثون أغنية وقصيدة لأم كلثوم بالإضافة إلى أوبرا عايدة .

كذلك لحن لثلاثة من المخرجين المعروفين هم : يوسف وهبي ، الذي لم يسبق له قبلاً أن مارس النظم ، وقد لحن له أغنية « على رقصة الكوتشينه » و « سيد زيادة » الذي لحن له أغنية « يا ويلك من الله » ، وعباس كامل ، ولحن له أغنية « أنا وهو » .

تقول الاحصائية أيضاً إن السنباطي كان يتقاضى أكبر مبلغ بين الملحنين لقاء حقوق الأداء العلني ، من جمعية المؤلفين والملحنين وقد بلغ الوسطى السنوي ستة عشر ألف جنيه . وتأتي قصيدة « الأطلال » في مقدمة كل الأعمال الغنائية ، إذ حققت دخلاً في العام الذي توفي فيه يزيد قليلاً عن الثلاثة آلاف جنيه ، يليها بالنسبة لأعمال السنباطي مونولوج « هجرتك » التي أعطت /١٥٠٠/ جنيه ، ثم ياظالمني التي أعطت /١٢٠٠/ جنيه .

والسنباطي كان يتقاضى في السنوات الأخيرة التي سبقت وفاته ، خمسة آلاف جنيه عن اللحن الواحد ، وقد دفعت كل من « وردة وياسمين الخيام وعزيزة جلال وسعاد محمد وفيروز .. المبلغ المذكور لقاء كل لحن طلبنه منه ، وهو مصنف في الإذاعة المصرية في فئة (أ) أعلام ، وكان يتقاضى عن كل لحن مبلغ /٢٥٠/ جنيهاً ، وهو الوحيد الذي كان يعطي هذا الأجر ، وكان يتقاضى أيضاً لقاء العزف على العود ــ تقاسيم ــ لا تزيد عن العشر دقائق ، مبلغ خمسين جنيهاً ، بينما لا يحصل أي عازف آخر ممتاز على أكثر من عشرين جنيهاً . والسنباطي ــ كما قال محرر آخر ساعة ــ لا يملك من حطام الدنيا سوى « الفيللا » التي يسكنها ، و « ما يأتيه من رزق » .

□ □ □

لم يتساءل سوى قلة عن مصير الأغنية بعد رحيل السنباطي .. الذين تنطعوا للأغنية

الكلاسيكية بعد العمالقة، وأدلوا بدلوهم فيها، لم يقدموا جديداً وإنما شعوذة موسيقية... كان أكثرهم ينهل من ثروة العمالقة وأساليبهم وحتى شخصياتهم دون حياء.. اجترروا «زكريا أحمد» دون أن يصلوا إلى سفح الهرم الفني الذي أقامه، وقلدوا القصبجي، دون أن يتوصلوا إلى سطر واحد مما أعطى، وقبسوا السنباطي وتراب لحده لم يجف بعد، فعجزوا وبخاصة أمام قفلاته الكلثومية، وهووا من حالق، وسطوا على محمد عبد الوهاب وهو بعد ما زال حياً دون خجل فبدوا أقزاماً.. لا أريد أن أعدد أسماء أولئك الملحنين والشواهد السمعية التي تدينهم، لأن الأمل ما زال معقوداً عليهم بعد غياب العمالقة، واعتكاف العملاق الأخير، فالموسيقا والغناء لن يتوقفا برحيلهم، لأن الحياة مستمرة، والعطاء هو الآخر يجب أن يستمر وينطلق من النقطة التي وصلوا إليها، كي يغتني الغناء وتغتني الموسيقا.

كان السنباطي يرى في الثلاثي «الموجي، حمدي، الطويل» ذلك الأمل، وكان يخصهم بحبه، ويراقب أعمالهم ويشجعهم وينقدهم أحياناً، وكان أقربهم إليه «محمد الموجي» إذ رشحه كي يلحن لأم كلثوم فلم تتوان، ثم رشحه لها ثانية بعد رحيل القصبجي ليتولى العزف على العود في فرقتها، ولكن الموجي رفض لأنه آثر الانصراف إلى التلحين. ويتحدث «محمد الموجي» عن سر إعجاب السنباطي به إلى الأستاذ أسامة المنسى المحرر في مجلة «روز اليوسف» فيقول:

بدأت أتذوق الموسيقا من خلال ألحان السنباطي وغنائه بالذات لقصيدة «فجر» لقد أثرت فيَّ ألحانه بأصالتها وشرقيتها، فكان هو أستاذي الأول، وبعد أن لحنت لأم كلثوم في الخمسينيات نشيد الجلاء فوجئتُ به يقول لها:

هو ده اللي لازم يكمل معاكي يا ست..!

لقد كان سعيداً بألحاني لأم كلثوم... ويضيف الموجي قائلاً:

هناك أشياء مشتركة عديدة تجمعني به.. التلحين والعزف على العود، والغناء، والشرقية، وحتى السينما، فقد لعب السنباطي بطولة فيلم واحد، وقمت أنا ببطولة فيلم واحد أيضاً، وبعدها قال السنباطي «توبة» وقلت أنا أيضاً «توبة» للتمثيل.



لقد شط المسار، ومصير الأغنية الكلاسيكية بعد العمالقة، ومن خلال الركام، الذي تقذفنا به دور الإذاعة والتلفزيون وأشرطة الكاسيت والأسطوانات ــ كما يبدو ــ إلى زوال. حتى لحن محمد عبد الوهاب الأخير إلى «وردة»، ينبي عن تعبه الفكري غير المترابط موسيقياً هو الآخر.. فالأغنية القصيرة الخفيفة ــ أغنية الساندويتش ــ هي التي باتت تسيطر على الحياة الموسيقية، وكل المطربين والمطربات في عجلة من أمرهم يريدون أن يصلوا إلى القمة بين غمضة عين وانتباهتها، وكل الملحنين يسلقون أعمالهم ولا يدققون في نصوص الأغاني التي هوت بالكلمة والمعنى إلى الحضيض.. لقد كان السنباطي في آخر أيامه يائساً من المصير الذي تنحدر إليه الأغنية، وكان محمد عبد الوهاب هو الآخر أكثر يأساً، وحاول بنفوذه أن يحجب الأصوات والألحان التي لا تصلح، ولكن هل يبقى محمد عبد الوهاب إلى الأبد؟! ومع ذلك فإن محمد عبد الوهاب يرى «مرض الأغنية» الحالي مرضاً وقتياً لا يلبث حتى يزول، عندما يتدفق الخير من الموسيقيين الواعين والواعدين.

في أوروبا، عندما مات بتهوفن، قال النقاد: من يستطيع أن يضع شيئاً بعد بتهوفن؟!

وقال آخرون: لقد انتهت الموسيقا عند بتهوفن، ومن سيأتي بعده لن يضيف جديداً.! ومع ذلك فإن الموسيقا تابعت رسالتها بعد بتهوفن، بفضل الأعلام الذين جاؤوا بعده، ليعطوا للإنسانية ذلك الدفق الرائع الذي تعددت أشكاله ومذاهبه واتجاهاته، حتى تجاوزوا بتهوفن، دون أت يتجاوزوا فن الموسيقا الخلاق، لأنه نبع لا ينضب، ولن ينضب ما وقفت الإنسانية وراءه.

لقد قيل بعد رحيل السنباطي: لقد انتهت الأغنية الكلاسيكية بوفاة سيدها.. وسيقولون بعد رحيل محمد عبد الوهاب ــ أطال الله في عمره ــ: لقد ذهب سيد الموسيقا والغناء، وذهبت معه الأغنية والموسيقا..

ولكن الحقيقة غير ذلك، لأن الحياة عطاء، وكما أعطت على مدى هذا القرن كل هذا العطاء من خلال إبداع عمالقة الغناء والموسيقا «سيد درويش، زكريا أحمد، محمد القصبجي، رياض السنباطي، فريد الأطرش، أم كلثوم، أسمهان، عبد الحليم حافظ، ومحمد عبد الوهاب» فستعطي جديداً، يعيد للأغنية وللأغنية الكلاسيكية خاصة، التي زهت في هذا العصر بفضلهم، وجهها المشرق من جديد بفضل مبدعين قد يكونون أكثر عبقرية ونبوغاً من هذا الجيل العملاق الذي أعطى كل هذه المسرة للناس.

السنباطـــي بالأرقــام

قدرت ثروة السنباطي بعد وفاته بأكثر من ألف لحن وأغنية، وصرح هو بالذات بعد وفاة أم كلثوم، بأنه لحن لها أكثر من مئتي لحن. وبالرجوع إلى الاحصائية التي وضعها الأستاذ «محمود لطفي» مستشار جمعية المؤلفين والملحنين من واقع الأوراق الرسمية للجمعية، نكتشف أن الأستاذ «لطفي» قد غالى وبالغ بالنسبة لعدد الأغاني التي لحنها الموسيقار الراحل لأم كلثوم. إذ ذكر في تقريره، أنه لحن لها مئة واثنتين وثمانين أغنية وقصيدة، ويبدو، أن الأستاذ «لطفي» قدر ذلك تقديراً، لأنه لم يعط كشفاً بأسماء الأغاني التي أعطى عنها رقماً كمجموع، لأنها في واقع الأمر لم تزد عن ثلاث وتسعين أغنية وقصيدة، من بينها واحدة بدلت إحدى فقراتها بغيرها، لتشدو بها أم كلثوم بمناسبة انتخاب الرئيس جمال عبد الناصر، رئيساً للجمهورية. وكانت أم كلثوم قد غنت هذه الأغنية لأول مرة بعد نجاة عبد الناصر من محاولة اغتياله في المنشية في الاسكندرية، والأغنية معروفة جداً وهي بعنوان «يا جمال يا مثال الوطنية». ونورد فيما يلي كشفاً بالأغنيات والقصائد التي لحنها السنباطي لأم كلثوم حصراً، مع أسماء ناظميها من الشعراء وكتّاب الأغاني حسب الحروف الأبجدية.

	اسم الأغنية	المؤلف
١	اتعجل العمر..................	أحمد شوقي
٢	اجمعي يا مصر (ميلاد الملك)....	أحمد رامي
٣	اذكريني........................	أحمد رامي

٢٩	حا قابله بكره (من فيلم فاطمة) .	أحمد رامي
٣٠	حولنا مجرى النيل	عبد الوهاب محمد
٣١	حيرت قلبي	أحمد رامي
٣٢	حيوا الربيع (نشيد في فيلم وداد) .	أحمد رامي
٣٣	دليلي احتار	أحمد رامي
٣٤	ذكريات........................	أحمد رامي
٣٥	راجعين بقوة السلاح	صلاح جاهين
٣٦	رباعيات الخيام	عمر الخيام ــ ترجمة أحمد رامي
٣٧	الزعيم والثورة	عبد الفتاح مصطفى
٣٨	سلوا قلبي	أحمد شوقي
٣٩	سلوا كؤوس الطلا	أحمد شوقي
٤٠	سهران لوحدي...................	أحمد رامي
٤١	السودان (وق الأرض)...........	أحمد شوقي
٤٢	شمس الأصيل	محمود بيرم التونسي
٤٣	الصباح الجديد (رأيت خطاها)..	محمود حسن إسماعيل
٤٤	صوت السلام...................	محمود بيرم التونسي
٤٥	صوت الوطن....................	أحمد رامي
	(مصر التي في خاطري)	
٤٦	طوف وشوف	عبد الفتاح مصطفى
٤٧	ظلموني الناس (من فيلم فاطمة).	محمود بيرم التونسي
٤٨	عرفت الهدى (من رابعة العدوية).	طاهر أبو فاشا
٤٩	على بلد المحبوب وديني...........	أحمد رامي
	(من فيلم وداد)	
٥٠	على عيني بكت عيني...........	طاهر أبو فاشا
	(رابعة العدوية)	
٥١	عودت عيني	أحمد رامي
٥٢	عيد الدهر (الملك بين يديك)...	أحمد شوقي

٧٦	النيل..........................	أحمد شوقي
٧٧	هجرتك..........................	أحمد رامي
٧٨	هلت ليالي القمر	أحمد رامي
٧٩	هوى الغانيات (كيف مرت)	أحمد رامي
٨٠	والدنا جمال (في رثاء عبد الناصر).	نزار قباني
٨١	الورد فتح......................	أحمد رامي
٨٢	ولد الهدى......................	أحمد شوقي
٨٣	يا جمال يا مثال الوطنية.......... (حققنا الآمال)	محمود بيرم التونسي
٨٤	يا حبنا الكبير (يا وطني)........	عبد الفتاح مصطفى
٨٥	يا دارنا يا منبت الأحرار (للكويت)......................	أحمد العدواني
٨٦	يا ربى الفيحاء.................. (وفق الله على النور خطانا)	محمود حسن إسماعيل
٨٧	يا صحبة الراح (رابعة العدوية)...	طاهر أبو فاشا
٨٨	يا طول عذابي..................	أحمد رامي
٨٩	يا ظالمني	أحمد رامي
٩٠	يا اللي كان يشجيك أنيني	أحمد رامي
٩١	يا ليلة العيد (من فيلم دنانير)....	أحمد رامي
٩٢	في الخالدين (عن طلعت حرب).	أحمد رامي
٩٣	غريب على باب الرجاء..........	طاهر أبو فاشا

يضاف إلى هذه الأغاني والقصائد ، ألحان الفصل الثاني من أوبرا عايدة التي نظمها أحمد رامي وقام بغنائها كل من أم كلثوم ، وإبراهيم حمودة ، وفتحية أحمد في فيلم عايدة .

يقول تقرير الأستاذ « محمود لطفي » مستشار جمعية المؤلفين والملحنين أيضاً ، إن عدد الأغاني التي لحنها السنباطي طوال حياته ، ثمان وخمسون وسبعمئة أغنية وقصيدة ، بينما تؤكد الاحصائيات التي قام بها محبو فن السنباطي أنها تصل إلى ألف أغنية وقصيدة ومقطوعة موسيقية ...

ويشير التقرير، إلى أن السنباطي لحن لاثنين وأربعين مطرباً ومطربة، بينما تؤكد الإحصائيات أنه لحن لأكثر من خمسة وأربعين مطرباً ومطربة. بلغ عدد المطربات اللائي لحن لهن، ثلاثاً وثلاثين مطربة هن: منيرة المهدية، نادرة الشامية، فتحية أحمد، نجاة علي، حورية حسن، عائشة حسن، رجاء عبده، أسمهان، آمال حسين، أجفان الأمير، سعاد زكي، سعاد محمد، ليلى مراد، نور الهدى، صباح، نجاح سلام، شادية، وردة الجزائرية، هدى سلطان، أحلام، عصمت عبد العليم، نازك، شهرزاد، نجاة الصغيرة، فايزة أحمد، عزيزة جلال، ياسمين الخيام، فدوى عبيد، ميادة الحناوي، شريفة فاضل، فايدة كامل وهدى زايد.. وقد لحن لفيروز ثلاث أغنيات لم تشدُ بها حتى الآن، ونورد فيما يلي قائمة ببعض أغاني أغلب هاته المطربات.

	المطربة	الأغنية	المؤلف
١	أجفان الأمير	قابلته	عبد اللطيف البسيوني
٢	أسمهان	الدنيا في أيدي	د. سعيد عبده
	أسمهان	أيها النائم	أحمد رامي
	أسمهان	حديث عينين	أحمد فتحي
	أسمهان	نشيد الأسرة العلوية	أحمد رامي
٣	أمال حسين	أحلام الزهور	صالح جودت
	أمال حسين	يا بلبلين	
٤	سعاد زكي	أنت الحبيب	ميخائيل يعقوب
	سعاد زكي	رحيل القافلة	محمود جاسر
	سعاد زكي	غنت الأطيار	محمود جاسر
	سعاد زكي	الفجر الجديد...............	محمود جاسر
٥	سعاد محمد	إذا الشعب	أبو القاسم الشابي
	سعاد محمد	أنا وحدي	أحمد رامي
	سعاد محمد	حنان النشوة	صالح جودت
	سعاد محمد	زغردي ياشام	أحمد أبو الوفا
	سعاد محمد	غير مجد في ملتي	أبو العلاء المعري

	سعاد محمد	فتح الهوى شباك	مأمون الشناوي
	سعاد محمد	القدس	محمود حسن إسماعيل
	سعاد محمد	اللقاء	إبراهيم ناجي
	سعاد محمد	نداء الليل	محمود حسن إسماعيل
	سعاد محمد	يا مجاهد في سبيل الله	محمود بيرم التونسي
	سعاد محمد	الانتظار	إبراهيم ناجي
	سعاد محمد	إيه يا دنيا	حسين السيد
	سعاد محمد	السد العالي	عبد الوهاب محمد
	سعاد محمد	غلبنا الشوق	مأمون الشناوي
	سعاد محمد	فات كم سنة	مأمون الشناوي
	سعاد محمد	هاتوا القلم والورق	حسين السيد
	سعاد محمد	ما بين حبي وحرماني	محمد مراد فؤاد
	سعاد محمد	يا رب	حسين السيد
	سعاد محمد	يا رسول الله	حسين السيد
٦	شادية	ثلاث شهور ويومين	حسين السيد
	شادية	أوبريت لحن الوفاء .... (مع عبد الحليم حافظ)	حسين السيد
٧	شريفة فاضل	إيمتى حا أرجعلك تاني	عبد الوهاب محمد
	شريفة فاضل	سيبك	عبد الوهاب محمد
٨	شهرزاد	افكر فيه وينساني	حسين السيد
	شهرزاد	أول ما جيت في الميعاد	حسين السيد
	شهرزاد	الأوله قلبي	حسين السيد
	شهرزاد	بعتلك جوابين	حسين السيد
	شهرزاد	حكاية المنديل	حسين السيد
	شهرزاد	حبيته	حسين السيد
	شهرزاد	ساعة واحدة	محمد علي أحمد
	شهرزاد	سحابة صيف	محمد علي أحمد

	شهرزاد	ضي القمر	حسين السيد
	شهرزاد	كذابين	محمد علي أحمد
	شهرزاد	مش بايدي	حسين السيد
	شهرزاد	يا لاهي والهوى غدار	حسين السيد
	شهرزاد	يا ناسيني	حسين السيد
٩	صباح	بشويش على مهلك	بيرم التونسي
	صباح	بيت الأحلام	بيرم التونسي
	صباح	راحت ليالي	عبد العزيز سلام
	صباح	الليل لنا	عبد العزيز سلام
	صباح	يا هوايا	عبد العزيز سلام
	صباح	يمينك لف	بيرم التونسي
١٠	عزيزة جلال	والتقينا	مصطفى عبد الرحمن
١١	عصمت عبد العليم	الدنيا في أيدي	د. سعيد عبده
	عصمت عبد العليم	شفت حبيبي	عبد الباسط عبد الرحمن
١٢	فايدة كامل	راية العرب	محمود حسن إسماعيل
١٣	فايزة أحمد	بعيوني حراعيه	عبد الوهاب محمد
	فايزة أحمد	شكوى	عبد الوهاب محمد
	فايزة أحمد	صوت الحب	عبد الوهاب محمد
	فايزة أحمد	لا يا روح قلبي	حسين السيد
١٤	فايزة رشيد	يا طيور رتلي	عبد الوهاب عناني
١٥	فتحية أحمد	البلبل	أحمد فتحي
	فتحية أحمد	رأى اللوم	أمين النحاس
	فتحية أحمد	الصفصافة	علي محمود طه
	فتحية أحمد	صون يا قلبي جمالك	علي محمود طه
	فتحية أحمد	طلع الفجر يا حبيبي	اسماعيل صبري
	فتحية أحمد	طلتوق	إسماعيل صبري
١٦	فدوى عبيد	حبيبي إنت	حسين السيد

	فدوى عبيد..............	لبيك يا ربي..............	حسين السيد
١٧	فيروز[١٠]..........	أمشي إليك..............	جوزيف حرب
	فيروز..............	آه لو تدري..............	عبد الوهاب محمد
	فيروز..............	بيني وبينك..............	جوزيف حرب
١٨	ليلى مراد..............	أحنا الاثنين..............	حسين السيد
	ليلى مراد..............	اللي في قلبه (تانغو)........	حسين السيد
	ليلى مراد..............	أنت هنا وأنا هنا..............	حسين السيد
	ليلى مراد..............	زغرودة..............	حسين السيد
	ليلى مراد..............	الحبيب (تانغو)............	أحمد رامي
	ليلى مراد..............	ح تقولي إيه..............	حسين السيد
	ليلى مراد..............	حرام الظلم..............	أحمد رامي
	ليلى مراد..............	حقك علي..............	حسين السيد
	ليلى مراد..............	رسيني على بر هواك.........	حسين السيد
	ليلى مراد..............	زغرودة حلوة..............	حسين السيد
	ليلى مراد..............	سنتين وأنا حايل فيك........	حسين السيد
	ليلى مراد..............	سهرانة ليه..............	حسين السيد
	ليلى مراد..............	ليلة جميلة..............	مأمون الشناوي
	ليلى مراد..............	من القلب للقلب............	حسين السيد
	ليلى مراد..............	مين يشتري الورد............	بيرم التونسي
	ليلى مراد..............	يا حبيب الروح..............	أحمد رامي
	ليلى مراد..............	يا رب تم الهنا..............	حسين السيد
١٩	منيرة المهدية..............	أوبريت عروس الشرق.........	يونس القاضي
٢٠	ميادة الحناوي..............	أشواق..............	مصطفى عبد الرحمن
	ميادة الحناوي..............	ساعة زمن..............	حسين السيد
٢١	نادرة..............	اعطني العود وغني..........	عباس محمود العقاد

(١٠) لم تغن فيروز هذه الأغنيات حتى الآن.

	نادرة الشامية	أوبريت آدم وحواء (مع جورج أبيض)	يونس القاضي
	نادرة الشامية	تتباهى بالدمع	عباس محمود العقاد
	نادرة الشامية	ساعة الصفو	عباس محمود العقاد
	نادرة الشامية	في الهوى قلبي زورق يجري	عباس محمود العقاد
	نادرة الشامية	ليته يدري	عباس محمود العقاد
٢٢	نازك	جمال الروح	حيرم الغمراوي
	نازك	ليته يعرف الملا	عبد الله الفيصل آل سعود
٢٣	نجاح سلام	عايزة جواباتك	
	نجاح سلام	لنا النيل مقبرة للغزاة	
٢٤	نجاة الصغيرة	إلهي ما أعظمك	حسين السيد
	نجاة الصغيرة	أنا أملك	حسين السيد
	نجاة الصغيرة	حبيبي سامعني	مأمون الشناوي
	نجاة الصغيرة	حدقلك	عبد الوهاب محمد
	نجاة الصغيرة	رباعيات الخيام	عمر الخيام ترجمة أحمد رامي
	نجاة الصغيرة	سامحني	مأمون الشناوي
	نجاة الصغيرة	يا اللي قلبك	حسين السيد
	نجاة الصغيرة	يا حبيب الله	حسين السيد
	نجاة الصغيرة	يا رب	حسين السيد
	نجاة الصغيرة	يا سلام عليك	عبد المنعم السباعي
٢٥	نجاة علي	صلح الحبيب (ديالوغ ـــ حوارية)	بالاشتراك مع السنباطي
٢٦	نور الهدى	إلى الحبيبة (ثم فإن قلبي)	الأخطل الصغير
	نور الهدى	الدنيا ساعة وصال	محمود بيرم التونسي
	نور الهدى	غيري على السلوان قادر	البهاء زهير
	نور الهدى	فؤادي غاير (تانجو)	أحمد رامي

	نور الهدى............	مولاي حبك.............	أحمد رامي
	نور الهدى............	نوحي يا عين.............	محمود بيرم التونسي
	نور الهدى............	يا أوتوموبيل.............	محمود بيرم التونسي
	نور الهدى............	يا ريت كل الناس فرحانه....	محمود بيرم التونسي
٢٧	هدى زايد............	مظلوم يا ليل.............	محمد حسين
٢٨	هدى سلطان..........	إشمعنى يا ناس........... (ديالوغ مع السنباطي)	حسين السيد
	هدى سلطان..........	بتبكي ليه يا نغم.......... (ديالوغ مع السنباطي)	حسين السيد
	هدى سلطان..........	عندي سؤال............. (ديالوغ مع السنباطي)	حسين السيد
	هدى سلطان..........	فل وياسمين...............	حسين السيد
	هدى سلطان..........	قتلوني يا بوي.............	حسين السيد
٢٩	وردة الجزائرية..........	حقولك حاجة............	حسين السيد
	وردة الجزائرية..........	لا تودعني يا حبيبي.........	أحمد منير
	وردة الجزائرية..........	وحيدة في دنيتي...........	حسين السيد
	وردة الجزائرية..........	يا حبيبي (لا تقل لي)......	إبراهيم عيسى
	وردة الجزائرية..........	يا لعبة الأيام..............	علي مهدي
٣٠	ياسمين الخيام..........	البردة (أمن تذكر جيران)....	البوصيري
	ياسمين الخيام..........	شوف الدنيا..............	مأمون الشناوي

أما المطربون الذين لحن لهم فهم: محمد صادق، عبده السروجي، أحمد عبد القادر، عبد الغني السيد، صالح عبد الحي، إبراهيم حمودة، محمد عبد المطلب، إسماعيل ياسين، محمد قنديل، محرم فؤاد، عبد الحليم حافظ، جلال سالم، وديع الصافي ــ لحن له أغنية واحدة لم يغن منها حتى الآن سوى مقطع واحد أذيع في تلفزيون لبنان ــ وأحمد السنباطي. وفيما يلي نورد قائمة بالأغاني التي لحنها لهم.

	المطرب	الأغنية	المؤلف
١	إبراهيم حمودة............ (مع أم كلثوم)	فضلت أخبي عنه هوايا	أحمد رامي
٢	أحمد السنباطي	مين في الجمال قدك	
٣	أحمد عبد القادر	إن عاتبت بتضحكي	حسين حلمي المانسترلي
	أحمد عبد القادر	أنا بحبك وإنت تحبيني	حسين حلمي المانسترلي
	أحمد عبد القادر	آه يا قمر.................	فتحي قورة
	أحمد عبد القادر	الخضرة تنعش فؤادي........	فتحي قوره
	أحمد عبد القادر	خلي البلابل	حسين حلمي المانسترلي
	أحمد عبد القادر	عودة البحارة..............	فتحي قوره
	أحمد عبد القادر	قيام الحجاج..............	فتحي قوره
	أحمد عبد القادر	عودة الحجاج (إيمتى نعود)..	حسين المانسترلي
	أحمد عبد القادر	ياما أحلى شهد الغرام	
٤	إسماعيل ياسين..........	أوعى يا قلبي	إبراهيم رجب
٥	جلال سالم.............	كتير حاولوا يصالحونا	عبد الوهاب محمد
٦	صالح عبد الحي.........	آن وقت الرحيل...........	
	صالح عبد الحي.........	قد كنت أرجو وصلكم	ابن الأحمر
	صالح عبد الحي.........	اللحن الأخير	
	صالح عبد الحي.........	لما انكويت بالنار	رياض السنباطي[١١]
	صالح عبد الحي.........	ليه يا بنفسج	محمود بيرم التونسي
	صالح عبد الحي.........	يا بعيد والبال مشغول بك ...	محمود بيرم التونسي
	صالح عبد الحي.........	يا ساكني ربوع الشام	
	صالح عبد الحي.........	يوم هجرتك يا رسول الله.....	حسين حلمي المانسترلي
٧	عبده السروجي..........	على بلد المحبوب[١٢]........	أحمد رامي

(١١) هذه الطقطوقة، هي الأغنية الوحيدة التي قام بنظمها رياض السنباطي.

(١٢) غنتها أم كلثوم وسجلتها على أسطوانة أوديون.

	عبده السروجي..........	يا بدر تحت ضياك	
٨	عبد الحليم حافظ........	أوبريت (لحن الوفاء)........ مع شادية	حسين السيد
	عبد الحليم حافظ........	فاتوني التقي وعدي.........	مأمون الشناوي
٩	عبد الغني السيد	آه من الزمان والهوى	
	عبد الغني السيد	الحب سر من الأسرار	
	عبد الغني السيد	دلالك في الهوى............	
	عبد الغني السيد	شكيت يا قلبي وعز رضاك ..	
	عبد الغني السيد	شفت الأمل والهنا	
	عبد الغني السيد	صحيح يا دنيا مالكش أمان .	
	عبد الغني السيد	عذاب غرامك هنا..........	
	عبد الغني السيد	العيون (بوليرو)............	
	عبد الغني السيد	غاب بدري................	
	عبد الغني السيد	قولوا له....................	أحمد شوقي
	عبد الغني السيد	قولي لي إيه غير حالك...... « فيلم وراء الستار »	
	عبد الغني السيد	لا دمعي كفى وطفا النار....	
	عبد الغني السيد	يا آسرة قلبي يا ملاكي...... « فيلم وراء الستار »	
	عبد الغني السيد	يا اللي بعادك طال..........	حسين حلمي المانسترلي
	عبد الغني السيد	يا اللي حبيت والهوى شعلل فؤادك	حسين حلمي المانسترلي
	عبد الغني السيد	يا اللي غيابك طال..........	حسين حلمي المانسترلي
	عبد الغني السيد	يا ذكرى أول غرامي	احسان العقاد
	عبد الغني السيد	يا ريت ودادي (موال)......	
	عبد الغني السيد	يا ناري من كتر جفاكي .... « فيلم شيء من لا شيء »	حسين حلمي المانسترلي
١٠	عزيز عثمان.............	كنت فاكر...............	أحمد الألفي عطيه

	عزيز عثمان............	الورد....................	عبد الباسط عبد الرحمن
	عزيز عثمان............	«دور» كل يوم لك حال جديد.	
١١	محرم فؤاد............	أحرار أولاد أحرار...........	مأمون الشناوي
١٢	محمد قنديل............	اتحدى....................	فتحي سعيد
	محمد قنديل............	سبحانك يا رب...........	حسين السيد
١٣	محمد عبد المطلب.......	أناديلك واشتقلك	حسين السيد
	محمد عبد المطلب.......	شفت حبيبي..............	عبد الباسط عبد الرحمن
١٤	وديع الصافي............	نغم ساحر	جورج جرداق

تنقسم الأغاني التي غناها السنباطي بنفسه إلى قسمين، الأول: الأغاني التي غناها بمصاحبة الفرقة الموسيقية، والثاني: الأغاني التي غناها بمرافقة عوده. وقد بلغ عدد الأغاني التي غناها بمصاحبة الفرقة الموسيقية تسع عشرة أغنية وقصيدة هي:

المطرب	الأغنية	المؤلف	ملاحظات
رياض السنباطي...	أسرة محمد علي......	محمود بيرم التونسي...	منعت إذاعتها بعد الثورة
رياض السنباطي...	أشواق............	مصطفى عبد الرحمن	غنتها ميادة فيما بعد
رياض السنباطي...	الله والوطن		
رياض السنباطي...	أين حبي............	محمد أبو الوفا	
رياض السنباطي...	إله الكون	حسين السيد	
رياض السنباطي...	أيها الشادي........ (في مديح الملك)	صالح جودت.......	منعت إذاعتها بعد الثورة
رياض السنباطي...	حلم شبابي.......... (من فيلم قصير بعنوان حلم الشباب)	أحمد فتحي	ضائعة
رياض السنباطي...	ربي سبحانك.......	حسين السيد	
رياض السنباطي...	زهرة الوادي	للأميرة فريال........	منعت إذاعتها بعد الثورة
رياض السنباطي...	عذابي يا منايا		

رياض السنباطي ...	على عودي .... (فيلم حبيب قلبي)	حسين السيد	
رياض السنباطي ...	فاضل يومين .... (فيلم حبيب قلبي)	حسين السيد	
رياض السنباطي ...	فجر	أحمد فتحي	
رياض السنباطي ...	ما بين رضاكي		
رياض السنباطي ...	الملك..............	محمود حسن إسماعيل	منعت إذاعتها بعد الثورة
رياض السنباطي ...	نجمة الزهرة (يا نجمة)	محمود أبو النجا	
رياض السنباطي ...	همسات	أحمد فتحي	ضائعة
رياض السنباطي ...	يا حبيبي (لا تقل لي)	إبراهيم عيسى	
رياض السنباطي ...	يا لواء الحسن.......	إسماعيل صبري	مسجلة لحساب إذاعة الشرق الأدنى ـ لندن اليوم ـ
رياض السنباطي ...	يا مشرق البسمات ..	علي محمود طه	اسطوانات أوديون

بالإضافة إلى ثلاث حواريات سبق الحديث عنها وأدرجت على اسم المطربة هدى سلطان، ورابعة مع نجاة علي. وموال بعنوان إن غبت تعتب وإن صنت الوداد مليت.

وبلغ عدد الأغاني التي غناها بمرافقة عوده ثلاث عشرة أغنية وقصيدة هي:

المطرب	الأغنية	المؤلف	ملاحظات
رياض السنباطي ...	ابتغو الشمس	محمد حسن إسماعيل	
رياض السنباطي ...	أرضنا..............	صالح جودت	
رياض السنباطي ...	أمشي إليك.........	جوزيف حرب	لحنت لحساب فيروز
رياض السنباطي ...	انتظار	مصطفى عبد الرحمن	
رياض السنباطي ...	آه لو تدري	عبد الوهاب محمد...	لحنت لفيروز
رياض السنباطي ...	بيني وبينك.........	جوزيف حرب	لحنت لفيروز

رياض السنباطي ... جددوا العزم .... مصطفى عبد الرحمن
رياض السنباطي ... حكاية الحي........ صالح جودت
رياض السنباطي ... ردك الله سالماً .... عن عبد الناصر
رياض السنباطي ... روعوه
رياض السنباطي ... سلطان جمالك .... من التراث القديم
« موال »
رياض السنباطي ... ضي القمر .... حسين السيد....... غنتها شهرزاد مع الفرقة
رياض السنباطي ... مسيرنا نلتقي
رياض السنباطي ... مقادير من جفنيك.. أحمد شوقي ضائعة
رياض السنباطي ... من سحر عينيك.... مصطفى عبد الرحمن
رياض السنباطي ... نغم ساحر .... جورج جرداق ..... لحنت لحساب وديع الصافي
رياض السنباطي ... يا بعيد الدار .... مصطفى عبد الرحمن آخر ألحانه كلها
رياض السنباطي ... يا ثراة النيل.........
رياض السنباطي ... يا ريتك جنبي ......
رياض السنباطي ... يا صادح الشرق.....
رياض السنباطي ... يا طيور الروض .....
رياض السنباطي ... يا نجوم السماء......
رياض السنباطي ... يا نسيم الضفاف....
رياض السنباطي ... يا هوى الأيام ....
رياض السنباطي ... يشهد التاريخ.......
رياض السنباطي ... يا نديم الصبوات .... عباس محمود العقاد

كذلك غنى السنباطي بمصاحبة عوده خمساً من ألحانه التي غنتها أم كلثوم هي :

المطرب	الأغنية	المؤلف	ملاحظات
رياض السنباطي ...	الأطلال............	د. إبراهيم ناجي	مسجلة على أسطوانة

رياض السنباطي ... رباعيات الخيام...... ترجمة أحمد رامي .... مسجلة على أسطوانة

رياض السنباطي ... سلوا كؤوس الطلا ... أحمد شوقي

رياض السنباطي ... عودت عيني .... أحمد رامي .... مسجلة على أسطوانة

رياض السنباطي ... من أجل عينيك .... عبد الله الفيصل آل سعود تذاع دائماً من إذاعة الرياض

الفهرس

الجـزء الثـالـث

مرحلة الأربعينيات

الجـزء الـرابـع

مرحلة الخمسينيات

الجزء الخامس

مرحلة الستينيات

الجزء السادس

مرحلة السبعينيات

الجـزء السـابـع

مرحلة الثمانينيات

الجـزء الثـامـن

السنباطي وجيل العمالقة / صميم الشريف . ـ ط. ١ . ـ دمشق : دار طلاس، ١٩٨٨ . ـ
٤١٠ ص. : صور؛ ٢٥ سم .

١ ـ ٩٢٧ : السنباطي، رياض ش ٢ ـ العنوان
٣ ـ الشريف

مكتبة الأسد

رقم الإيداع ـ ٩٤٣/٨/١٩٨٨ .

رقم الاصدار ٣٥٨

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٢٤٤	٣	شاغل	شغل
٢٥٧	١٥	يُكَلَّف	يُكَلِّف
٢٧١	٩	قصيد	قصيدة
٢٧٤	السطر الأخير	محمد عثمان	عبده الحامولي
٢٧٦	١١	لتنفذ	لتنقذ
٢٩٦	٥	أحس	أحسست
٢٩٦	٧	كلثوم	أم كلثوم
٢٩٦	٨	الأر	الأرجاء
٣٠١	٩	ت	وكا
٣٦٠	١٦	رفيق	رقيق
٣٦٨	٤	تسأليني	بتسأليني
٣٧٢ ــ ٣٧٣	٦ ــ ٣،٤، ٥، ٢٢	أبو النجا	ابو الوفا
٣٧٩	١١	أمين النحاس	ابن النحاس
٣٧٩	١٣	فتح	فتحي
٣٧٩	١٤	أبو النجا	ابو الوفا
٣٧٩	٢٢	فانطريني	فانظريني
٣٨١	١٩	جتاز	اجتاز
٣٨٤	٥	عود	يعود
٣٨٦	١٩	أمين النحاس	ابن النحاس
٣٨٦	٢٤	أبو النجا	ابو الوفا
٣٩٣	٣	ثلاثا وثلاثين	خمساً وثلاثين
٣٩٧	٥	حسين السيد	مأمون الشناوي
٣٩٧	٢١	احمد فتحي	علي محمود طه
٣٩٧	٢٢	أمين النحاس	ابن النحاس
٣٩٧	٢٥	اسماعيل صبري	أمين عزت الهجين
٤٠٣	٦	حسين السيد	محمد علي أحمد
٤٠٥	١٥	ياريتك جنبي	(يا ريتك حبيتني)

جدول تصويب الأخطاء

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١١	٢١	الثمانينات	الثمانينيات
١٤ ـ ٢٠	٢ ـ ١٢	فارسكو	فارسكور
٢٠	١٥	المناسببات	المناسبات
١٧	١	رياض وفريد	رياض
٢٣	٢٤	مع أخيه	بقريبه
٤٠	١٩	حعلت	جعلت
٤٣	١٠	كل	كان
٥٠	٧	١٩٤١	١٩٤٦
٥٩	٢٣	في الجانبين	من الجانبين
٦٠	٧	دار الحبيب	دار الجيب
٩١	١٤	قبد	قبل
٩٧	٤	١٩٣٥	١٩٣٢
١٣٢	١	للهولة	للوهلة
١٣٥	٤	١٩٤٦	١٩٥٤
١٣٨	٨	ومن	و
١٥٢	١٤	سنتكون	ستكون
١٥٣	١٠	الى غير الواضحة	الى
١٥٥	١٣	(يا جمال العصفور)	« ادفع طلّع »
١٧٨	١٤	يصبح	يصيح
١٩٩	١٢	محمود حسن اسماعيل	حسين السيد
٢٠٧	٦	في	فيه
٢١٩	٨	زم	لازم
٢٢٩	١	الستينات	الستينيات (في العنوان)
٢٣٠	٥	بيرم التونسي	عبد الفتاح مصطفى
٢٤٠	٢١	بايقاع	بالايقاع





علي مولا

